Daniele Balicco

Nietzsche a Wall Street

Letteratura, teoria e capitalismo

INTRODUZIONE

TEORIA

1. Nietzsche a Wall Street
2. Il surrealismo di massa
3. Forza simbolica e verosimiglianza

MODELLI

4. Franco Fortini
5. Edward W. Said
6. Fredric Jameson
7. Giovanni Arrighi

ITALIA

8. Asor Rosa e il populismo
9. Note sulla *Grande bellezza*
10. Una modernità godibile

A Fabio,
che mi ancora alla vita

Introduzione

> Non basta più capire le cose nuove che sono successe e che succedono, non basta più aggiornare le conoscenze, occorre qualcosa di più, occorre un diverso modo di pensare, di rapportare la mente alla realtà.
>
> Vittorio Foa, *La Gerusalemme rimandata*, p.366

> E forse un giorno strumenti un poco più potenti, un poco più raffinati, permetteranno di agire a distanza non più solo sui sensi dei viventi, ma anche sugli elementi più reconditi della persona psichica.
>
> Paul Valéry, *Sguardi sul mondo attuale,* p.45

Il titolo di questo volume è un omaggio, e soprattutto un tradimento intenzionale, a *Lenin in Inghilterra*, il celebre saggio che Mario Tronti pubblicò nel 1964 sul primo numero di «Classe Operaia». Più o meno alla metà di questo testo, vera e propria stella polare dell'operaismo italiano e della sua disarmante miopia cognitiva, si legge: «la storia delle esperienze passate ci serve per liberarcene». È sicuramente un monito giusto e tuttavia poco ascoltato soprattutto dalla generazione di chi scrive, nata solo qualche anno dopo la pubblicazione di questo famoso saggio politico. In questi ultimi trent'anni, l'Italia ha smarrito sé stessa anche perché ha continuato a pensarsi (e ad auto-rappresentarsi) con categorie politiche e culturali improprie, formatesi nel contesto del secondo dopoguerra e per questo incapaci di registrare i violenti cambiamenti strutturali che il nostro Paese stava subendo al proprio interno e, soprattutto, nella sua collocazione internazionale. E così è accaduto che meccanismi di difesa di ogni tipo abbiano agito una trasformazione storica, rimuovendone il contenuto.

Nietzsche a Wall Street si presenta come una raccolta di saggi, scritti negli anni dieci di questo nuovo secolo, da un autore non più giovane, esponente, come molti altri, di una enigmatica generazione anfibia formatasi a cavallo di due millenni. I dieci testi qui raccolti sono divisi in tre sezioni tematiche. Nella prima, intitolata «teoria», si possono leggere tre esercizi di riflessione critica sulla mutazione antropologica e politica in corso: il primo, intitolato *Nietzsche a Wall Street*, ragiona sullo statuto problematico della teoria oggi dominante, quella franco-americana, ricostruendo la geografia culturale della sua origine e

della sua successiva esportazione[1]. *Il surrealismo di massa* è invece un saggio che, partendo dall'analisi di un celebre articolo di Franco Fortini, pubblicato nel 1977, prova a decifrare il rapporto che intercorre fra la storia di quest'avanguardia artistica e le forme estetiche della rivoluzione tecnologica in corso; mentre lo scritto che chiude questa prima sezione, *Forza simbolica e verosimiglianza*, è una descrizione della mutazione letta attraverso la sovrapposizione di due lenti teoriche: la prima di natura estetico/aristotelica, la seconda di natura per lo più storico/sistemica.

Nella sezione intermedia, intitolata «Modelli», sono raccolti quattro saggi, ognuno dedicato ad un intellettuale politico della seconda metà del Novecento: Franco Fortini, Edward Said, Fredric Jameson e Giovanni Arrighi. Ciò che accomuna il lavoro di questi pensatori, che sono in realtà fra loro molto diversi per provenienza geografica, formazione culturale, scrittura e impegno politico, è il tentativo di interpretare le metamorfosi del capitalismo contemporaneo attribuendo - con la sola esclusione di Arrighi - un ruolo decisivo alla dimensione estetica e alla letteratura, vera alleata di qualsiasi percorso conoscitivo che abbia al suo centro la liberazione del soggetto come autoformazione critica.

L'ultima sezione del libro è infine dedicata all'Italia. Comprende tre saggi accomunati dal tentativo di decifrare la qualità specifica della nostra modernità, troppo spesso ridotta a semplice frutto imperfetto e tardivo di un unico modello di cultura moderna a dominante anglo-francese. La riedizione del saggio *Scrittori e popolo* di Alberto Asor Rosa, il premio Oscar ad un film meraviglioso e ambivalente come *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino; e, infine, la pubblicazione del singolare manifesto di Gabriele Centazzo intitolato *Per un nuovo rinascimento italiano*, sono tutte occasioni per ripensare, in un'età di profonda crisi identitaria[2], la forma singolare che ha assunto, nel bene e nel male, il nostro modo di essere moderni.

Un'ultima nota. I saggi qui raccolti possono anche essere osservati come referto di una generazione che ha iniziato a fare ricerca, senza rendersene da subito conto, come parte inessenziale di un nuovo e sterminato esercito intellettuale di riserva. Stretta fra il principio di prestazione dell'ultra-specialismo accademico e la bolla d'irrealtà nella quale è confinato un ormai dominante provincialismo intellettuale cosmopolita, si trova a dover affrontare un lavoro di studio e di scrittura per lo più privo di riconoscimento sociale, di remunerazione economica e di radicamento politico. La realtà è altrove; eppure, la pressione aerea di queste tre forze fisiche non può non lasciare ferite sulla forma di conoscenza desueta, praticata ancora in queste pagine: la forma saggio. Si chiede al lettore di tenerne conto.

---

[1] Per un'analisi critica di quanto oggi viene definito come «teoria», si veda: Barbara Carnevali, *Contro la Theory. Una provocazione*, http://www.leparoleelecose.it/?p=24320, 19 settembre 2016.

[2] Perry Anderson, *L'Italia dopo l'Italia. Verso la Terza Repubblica*, Castelvecchi, Roma 2014 [questo libro esiste solo in edizione italiana].

Ringraziamenti

Quasi tutti i saggi qui raccolti sono apparsi in una prima forma originaria su rivista. Per questa pubblicazione sono però stati tutti aggiornati e riscritti, a volte in modo radicale. Devo un ringraziamento particolare ad alcuni amici e studiosi con cui ho continuato a discutere e a lavorare in questi ultimi dieci anni: Barbara Carnevali, Arturo Mazzarella, Guido Mazzoni, Claudio Giunta, Clotilde Bertoni, Emanuele Coccia, Gigi Simonetti, Marielle Macé, Andrea Cortellessa, Luca Lenzini, Pier Paolo Poggio, Riccardo Bellofiore, Roberto Finelli, Cristina Corradi, Massimiliano Tomba, Steve Wright, Massimo Capitti, Mario Pezzella, Anna Baldini, Alessio Baldini, Tiziana de Rogatis, Daniela Brogi, Raffaele Donnarumma, Damiano Frasca, Romano Luperini, Pietro Cataldi, Cecilia Canziani, Davide Ferri, Luisa Lorenza Corna, René Capovin, Dario Gentili, Antonio Montefusco, Filippo La Porta, Federico Bertoni, Maria Grazia Meriggi, Teresa Fiore, Nancy Goldring, Vittoria De Grazia, Donatello Santarone, Letteria Fassari, Bob Mercurio.

TEORIA

1.

Nietzsche a Wall Street

Nietzsche è stato, insieme a pochi altri pensatori classici, il punto di riferimento filosofico più importante per la cultura teorica del secondo Novecento occidentale. Ma se è vero che i nomi dei filosofi sono poco più che metonimie, dove momentaneamente si cristallizzano e transitano flussi collettivi di pensiero[3], molto probabilmente non lo è stato per caso. La tradizione interpretativa francese che lo ha progressivamente trasformato in un polo magnetico generatore di vita teorica, di modelli esistenziali, di pratiche estetiche e di radicalismo politico, ha segnato a fondo gli ultimi tre decenni del Novecento e l'atmosfera teorica che ancora respiriamo. Il corpus di queste letture ha costruito un'egemonia. In questo scritto provo a ricostruirne le mosse teoriche fondamentali e la sua successiva metamorfosi statunitense. Anticipando le conclusioni, leggerò la forza di quest'assimilazione profonda e duratura seguendo un antico suggerimento marxiano. Due sono le stazioni principali di questa breve ricognizione. Anzitutto la Francia del secondo dopoguerra, quindi il *milieu* teorico, artistico e finanziario newyorkese. In mezzo ci sarebbe l'Italia del decennio '67/77. Sarà per un'altra volta. Per ora concentriamoci solo sull'inizio e sulla fine.

Partiamo dunque dalla Francia del secondo dopoguerra. Il primo passaggio da mettere a fuoco è la metamorfosi del surrealismo, da corrente d'avanguardia a dominante culturale e alfabeto della comunicazione di massa. Lo snodo decisivo è il successo commerciale ottenuto, nel secondo dopoguerra, da alcuni autori vicini al gruppo di Breton, anche se magari a lui ostili, come Antonin Artaud o George Bataille; o solo più genericamente associabili, come nel caso di Peter Klossowsky. Questi autori sono accomunati da una ricerca teorica attenta al rimosso oscuro e maledetto della razionalità occidentale; di qui la vicinanza al surrealismo. Se ne allontanano però per il rifiuto che oppongono all'alleanza faticosamente perseguita da Breton, Éluard e sodali con il comunismo organizzato. Comune, quanto meno a Bataille e Klossowsky, è la passione per le opere del marchese De Sade; ma soprattutto, per Nietzsche. Insieme a Camus e a Maurice Blanchot, infatti, questi due autori

[3] «Per la storia della cultura i nomi dei filosofi sono innanzitutto delle metonimie: indicano flussi collettivi di pensiero che certi autori intercettano, perfezionano e trasmettono alle generazioni successive» in Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, p.20

in particolare possono essere considerati come i primi interpreti di una lettura innovativa del filosofo tedesco, che farà scuola nella Francia del secondo dopoguerra; e non solo. Lo scopo di queste letture è quello di salvare il pensiero di Nietzsche tanto dal presunto fraintendimento operato dall'assimilazione nazista, soprattutto attraverso l'interpretazione di Alfred Baeumler[4], quanto dalla feroce scomunica comunista eseguita per mano di Lukács nella *Distruzione della ragione*[5].

Da pensatore felicemente reazionario, con una spiccata propensione per la gerarchia e il dominio delle élite e con un conseguente - e mai celato - disprezzo per la vita delle masse[6], Nietzsche progressivamente diventa, nelle mani di questi autori, un critico radicale della metafisica occidentale e del conformismo borghese; ma, soprattutto, il filosofo che ha saputo affermare la vita contro il potere del risentimento e del senso di colpa cristiano, quindi il cantore di una nuova forma di individualità espressiva, anticonformista, nomade e gioiosamente creatrice. Qui non interessa valutare la plausibilità o meno di questa lettura, quanto il suo indubitabile e duraturo successo. A partire dalla Francia dell'inizio degli anni '60 – anche se altrettanto importanti, per quella che verrà chiamata *Nietzsche Reinassance*, saranno il fortunato saggio di Heidegger del 1961[7] e la pubblicazione, dal 1964 in poi, delle opere complete, in più lingue straniere, nell'edizione Colli/Montanari – quest'immagine di Nietzsche, di derivazione surrealista, diventa canonica, quanto a meno a partire dal saggio di Gille Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*[8].

Se questo lavoro, come sostiene Maurizio Ferraris, può essere considerato «l'espressione più ricca dell'atteggiamento esegetico inaugurato da Bataille e Klossowsky» [9], sicuramente diventerà, negli anni, il punto di riferimento teorico di tutte le successive interpretazioni di Nietzsche di aerea post-strutturalista, Foucault, Derrida, Lyotard, Baudrillard compresi[10]. Lo può confermare anche un giudizio di Gianni Vattimo, che di questo *revival* nietzschiano è uno dei protagonisti europei. Per quanto segua nella sua lettura di Nietzsche soprattutto la lezione di Heidegger, Vattimo non può non riconoscere alla tradizione esegetica surrealista, che questo saggio di Deleuze

---

[4] Alfred Baeumler, *Nietzsche, der Philosoph un Politiker*, Reclam, Lipzig 1931 (tr. it. di Alessandro Terzuolo, *Nietzsche filosofo e politico*, Edizione di Ar, Padova 2003).

[5] Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, Aufblau, Berlin 1954 (tr. it. di Eraldo Arnauld, *La distruzione della ragione*, Einaudi, Torino 1959).

[6] Per una lettura storica e filosofica del pensiero di Nietzsche, contestualizzata e fondata sullo studio filologico degli scritti, si veda: Domenico Losurdo, *Nietzsche, l'aristocratico ribelle. Biografia intellettuale e bilancio critico*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

[7] Martin Heidegger, *Nietzsche*, Neske, Pfullingen 1961 (tr. it. di Franco Volpi, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994).

[8] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris 1962 (tr. it. di Salvatore Tassinari, *Nietzsche e la filosofia e altri testi*, Feltrinelli, Milano 1992).

[9] Maurizio Ferraris, *Nietzsche e la filosofia del Novecento*, Bompiani, Milano 1989, p.121.

[10] Sull'importanza di questo saggio di Deleuze per il pensiero teorico post-strutturalista e in particolare di Foucault si veda: Jan Rehmann, *Postmoderner Links–Nietzscheanisimus. Deleuze & Foucault: eine Dekonstruktion*, Argument Verlag, Hamburg 2004 (tr. it. di Stefano Azzara, *I nietzscheani di sinistra. Deleuze, Foucault e il postmodernismo: una decostruzione*, Odradek, Roma 2009).

struttura filosoficamente, il merito di aver impostato la prima lettura, per lui corretta, del nichilismo nietzschiano:

la sola lettura «positiva» del messaggio nietzschiano e della sua portata oltrepassante è stata data proprio dall'avanguardia letteraria, in particolare dai surrealisti. Uno dei libri che possono essere assunti come guida per un'interpretazione positiva per il concetto di superuomo è quel terzo volume della *Somme athéologie* di George Bataille, che porta come sottotitolo *Sur Nietzsche, volonté de chance*, e in cui confluiscono i motivi più validi dell'interpretazione surrealista della filosofia nietzschiana[11].

La lettura surrealista, attraverso il lavoro di Deleuze, trasforma Nietzsche in una specie di modello regolativo di rifiuto del presente. Due sono i comandi di base che prescrive. Il primo impone il superamento dell'idea di soggetto: quello che per Nietzsche è la morte di Dio diventa, in questo modello surrealista/deleuziano, la morte dell'idea di uomo, la fine dell'antropologia. In questa lettura diventare *Übermensch* significa anzitutto iniziare a pensarsi non come soggetti o persone, ma come «entità molteplici in perpetua metamorfosi, come modi d'essere piuttosto che come sostanze»[12]. Di qui l'interesse per tutte le forme di vita estreme e non conformi, così come per le esperienze della disgregazione di Sé che pratiche *borderline*, schizofrenia, droga o alcolismo garantiscono quasi come apprendistato di un'auspicabile dissoluzione del soggetto.

Il secondo comando invece prescrive, contro la tradizione politica del pensiero dialettico, la genealogia come etica dell'affermazione. Detta con le parole di Deleuze questa seconda indicazione di metodo suona precisamente così:

il «sì» di Nietzsche si contrappone al «no» dialettico, l'affermazione si contrappone alla negazione dialettica, la differenza alla contraddizione dialettica, la gioia e il godimento al lavoro dialettico, la leggerezza e la danza alla pesantezza dialettica, la bella irresponsabilità alle responsabilità dialettiche.[13]

Se elenchiamo la serie dei termini positivi dell'opposizione abbiamo, in ordine: *affermazione, differenza, gioia, godimento, leggerezza, danza e irresponsabilità*. Quasi un compendio delle tematiche, dei gesti, degli stili, o, forse meglio, della generica dominante culturale di quello che sarà, qualche anno dopo, il postmodernismo. All'altezza di questo saggio, però, sono solo ancora qualità esistenziali auspicabili, nonché ipotetiche proposte di metodo per un lavoro intellettuale radicale, orientato verso la trasformazione del presente. Certo è che dalla combinazione di questi due comandi (dissoluzione del soggetto e logica affermativa) – che come si è visto non sono solo teorici, ma anche esistenziali e

[11] Gianni Vattimo, *Dialogo con Nietzsche. Saggi 1961-2000*, Garzanti, Milano 2000, p.136.
[12] Paolo Godani, *Deleuze*, Carocci, Roma, 2009, p.14
[13] Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* cit., p.10

politici - è come se la tradizione surrealista iniziasse ad invadere il campo della riflessione critica e dell'azione politica radicale.

Perché al di là del fascino teorico, come della più o meno discutibile correttezza filologica[14] di quest'interpretazione di Deleuze, è difficile negare l'impatto che quest'immagine di Nietzsche, pensatore *maudit* e gioiosamente ribelle, avrà su un intero decennio (67/77) di storia culturale e politica europea, preparando temi, analisi e soprattutto modi di vivere il presente politico che il successivo trentennio stabilizzerà invece come deposito estetico e alfabeto esistenziale della vita quotidiana. Va aggiunto che questa stessa immagine, importata negli Stati Uniti come stella polare di un'intera costellazione di pensiero - in realtà «creata ex nihilo dall'università americana» e lì rinominata *French Theory* [15] - si trasformerà, nel perimetro circoscritto dei campus universitari, in una vera e propria pratica sovversiva *tutta teorica* all'interno dei discorsi e delle discipline dell'istituzione accademica. Se osservata dall'Europa, quest'assimilazione può anche apparire come un paradossale tentativo «di tenere in caldo a livello di discorso una cultura politica che è stata spazzata via dalle strade»[16]. In realtà, però, la questione è più complicata, e forse anche più interessante. Perché un'analisi ravvicinata degli *spazi* della ricezione di questo modello culturale negli Stati Uniti potrebbe sciogliere il fraintendimento *gauchiste* preteso dalla derivazione interpretativa europea. Vediamo meglio.

Nella storia dell'importazione americana di questa tradizione teorica, non può essere trascurato l'impatto importante che il «il surrealismo nietzscheano» ha avuto, oltre che sull'università, sui circuiti sperimentali della creatività urbana (arte, architettura, moda e design), in particolare newyorkese. Mediatori di questo modello, più che Deleuze e Foucault, sono stati Derrida e Baudrillard.

Si pensi anche solo all'importanza storica della mostra *Deconstructivist Architecture*[17], organizzata, nel 1988, al MoMa di New York da Philip Johnson e Mark Wigley. In quell'occasione, sette fra i più famosi architetti del mondo (Frank Gehry, Zaha Hadid, Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Coop Himmelblau) esposero al pubblico i propri

---

[14] Per una ricostruzione critica della lettura deleuziana di Nietzsche (e di Foucault) oltre al testo, già citato di Jan Rehmann (Rehmann, *I nietzscheani di sinistra* cit.) si può consultare: Aymeric Monville, *Misère du nietzschéisme de gauche. De George Bataille à Michel Onfray*, Édition Aden, Bruxelles 2007. Mentre per una critica generale del nichilismo post-strutturalista il testo di riferimento è: Peter Dews, *Logic of Disintegration. Post-strutturalist Thought and the Claims of Critical Theory*, Verso, London – New York 1987.

[15] François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, La Découverte, Paris 2003 (tr. it. di Fabio Polidori, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America*, Il Saggiatore, Milano, 2012, p.36)

[16] Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell, Oxford 1996 (tr. it. di Franco Salvoterelli, *Le illusioni del postmodernismo*, Editori Riuniti, Roma 1998, p.4).

[17] Philip Jhonson, Mark Wigley (edited by) *Deconstructivist Architecture*, Little Brown and Company, New York 1988.

progetti architettonici proponendoli come discussione, e realizzazione estetica, delle tesi decostruzioniste di Jacques Derrida.

Ma non meno importante è il riconoscimento che, negli stessi anni, ha incoronato Baudrillard a mentore teorico del neoconcettualismo newyorkese. I suoi lavori su iper-realtà, simulacro e simulazione, studiati e discussi nei circuiti delle gallerie d'arte di Manhattan, hanno direttamente ispirato le opere di artisti e fotografi di successo, come Cindy Sherman, Sherrie Levin, Ross Bleckner, Peter Halley, Archie Pickerton e Jeff Koons. A metà degli anni '80, il prestigio e l'influenza diffusa della sua elaborazione critica sul mercato dell'arte newyorkese non conosce rivali, come del resto testimonia la sua cooptazione a collaboratore onorario della più potente e prestigiosa rivista di settore della metropoli americana: *Art forum*. Non stupisce, dunque, che un impatto così profondo sulla cultura estetica d'élite newyorkese lo trasformi in un punto di riferimento teorico perfino di un *cult movie* di massa: come hanno infatti più volte dichiarato le sorelle transgender Wachowski, autrici della fortunata trilogia *The Matrix*, è stato proprio *Simulacres et simulations* di Jean Baudrillard il saggio teorico che ha ispirato la scrittura della loro complicata saga cibernetico/ rivoluzionaria.

Sarebbe inutile, al fine del nostro discorso, seguire tutti i rivoli di questa assimilazione culturale diffusa e pervasiva. Quello che è invece importante considerare ora è lo specifico *spazio* sociale che ha promosso e moltiplicato quest'innesto, trasformandolo in modello culturale egemonico. Perché se si affina un po' lo sguardo, appare subito evidente, infatti, che l'antropologia gioiosamente espressiva e ribelle, di cui il *Nietzsche* di Deleuze è stato solo anticipazione, ha trovato proprio qui, in questi due settori minoritari e privilegiati della società americana – vale a dire il mondo dell'accademia universitaria e il *milieu* cosmopolita delle professioni creative newyorkesi - il suo luogo d'elezione. Lontano dalle complicazioni politiche e dai disastri sociali dei lunghi anni settanta europei, «il surrealismo nietzscheano» si è sviluppato benissimo in questi spazi sociali protetti e sradicati, sprigionando tutta l'energia trasgressiva e lo splendore estetico di cui è capace. Dalla corrosione teorica dei canoni umanistici alla trasgressione vertiginosa dei volumi, delle leggi statiche e degli equilibri plastici nelle volumetrie architettoniche, fino al permanente delirio performativo e multimediale della sperimentazione artistica, è come se si fosse propagata, da quest'originaria immagine nietzscheana, una sorta di caleidoscopica narrazione intermittente. Ma potrebbe essere letta, anche, come il racconto continuo di quella che, a tutti gli effetti, ormai appare come una schumpeteriana *distruzione creatrice* e che ha al suo centro proprio la combinazione dei due comandi originari del modello deleuziano: disgregazione del soggetto (dei suoi spazi, del suo vissuto e dei suoi tempi) ed etica dell'affermazione pura - e poco importa che si realizzi come semplice energia vitale, volontà di potenza o forza espressiva.

Nella sua assimilazione americana, quest'antropologia intellettuale ha radicalizzato, talora fino al parossismo, la critica nietzscheana del fondamento, spacciandolo come illusoria pretesa di verità o, peggio ancora, come regressiva

metafisica dell'essenza. Guardato con queste lenti, e da una non trascurabile distanza di sicurezza, il mondo viene così progressivamente alleggerito fino ad apparire come uno spazio tutto esterno, immanente, plastico, superficiale, malleabile e pacificato; un luogo dove è possibile agire, esprimersi ed affermare la vita contro qualsiasi freno, vincolo, tradizione che la possa imprigionare nello spazio reattivo dell'identità, del senso di colpa sociale o della storia e del suo inderogabile principio di realtà. Tutto *in teoria* si può fare, *ma solo* perché il mondo è stato ridotto a simulazione, a flusso indistinto di significanti senza significato, a metamorfosi continua di simulacri ed apparenze[18]. Ed è in parte il riconoscimento di una verità storica profonda; e in parte il tentativo involontario di renderla fatalità naturale.

Questa *tendenza* culturale infatti - che al di là degli elementi comuni sopra descritti è, come ovvio, al suo interno oltremodo diversificata - mostra il suo limite profondo proprio nell'«effetto di conoscenza» di cui è involontariamente complice e insieme vettore di propagazione. Con questo concetto la sociologia critica di Pierre Bourdieu ha studiato il modo attraverso cui il mondo dell'economia e della finanza esercita la propria influenza, culturale, politica e simbolica, sugli altri settori della vita associata. Un'influenza, però, che non deve essere pensata, per Bourdieu, come diretta determinazione causale, ma piuttosto ricostruita come se fosse un moto di rifrazione ottica, un processo dinamico di induzione, assimilazione e ricreazione simbolica:

> oggetto di conoscenza per gli agenti che lo praticano, il mondo economico e sociale esercita un'azione che prende la forma non di una determinazione meccanica, ma di un effetto di conoscenza. È chiaro che, almeno nel caso dei dominati, questo effetto non tende a favorire l'azione politica[19].

Abbiamo visto nelle pagine precedenti come questo modello di «surrealismo nietzscheano», costruito nella Francia a metà del secolo scorso, sia stato poi assimilato e reinventato da un preciso *milieu* sociale (che talora sembra coincidere, anche se non unicamente, con una circoscritta geografia economica) e quali siano i gesti estetici, gli atteggiamenti esistenziali e le lenti teoriche che ne connotano l'impostazione generale e la successiva egemonia. Ed è proprio nell'insieme di questi tre elementi, infatti, che si realizza il suo specifico «effetto di conoscenza», il modo attraverso cui il mondo esterno viene espresso, capito, rappresentato, vissuto. Seguire rapidamente la metamorfosi del mercato dell'arte newyorkese può forse aiutare a decifrare il geroglifico sociale nascosto nel successo di quest'assimilazione.

---

[18] Come correttamente nota François Cusset nel suo interessante saggio sugli usi americani della French Theory: «[La nuova generazione d'artisti americani sente il bisogno] di produrre *per mezzo* della teoria e *nella* teoria una rottura che ormai la società postmoderna e la sua trionfante middle-classe, aperta a tutto e affrancata da ogni utopia, impediva loro di effettuare efficacemente» in Cusset, *French Theory* cit., p.290)

[19] Pierre Bourdieu, *C'est que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris 1982 (tr. it. di Silvana Massari, *La parola e il potere*, Guida, Napoli 1988, p.121).

Perry Anderson, in un intelligente *pamphlet* sulla cultura postmoderna[20], ha mostrato con grande chiarezza il legame strutturale e simbolico che avvicina alta finanza speculativa – newyorkese, ma ovviamente non solo – con il mercato dell'arte contemporanea, soprattutto pittorico. Il primo legame, quello strutturale, deriva dalla natura squisitamente speculativa che accomuna mercato dell'arte contemporanea e finanza:

quello che è peculiare del mercato dell'arte, come è evidente, e che può spiegare i suoi prezzi vertiginosi, è il suo carattere speculativo. In questo settore, i lavori possono essere comprati o venduti come pure merci di un mercato futuro, come investimenti per un profitto a venire.[21]

Il secondo legame, quello simbolico, può essere invece compreso come una sorta di reciproco rispecchiamento narcisistico; o forse meglio, come omologia formale fra due attività umane incredibilmente diverse, eppure simili nell'idea di soggetto che realizzano. Quello che offre, infatti, l'esperienza del pittore contemporaneo al mondo dell'alta finanza neoliberista è una sorta di duplicato, per quanto spostato nel dominio dell'estetico, della sua medesima attività lavorativa: in nessun'altro settore artistico come nella pittura contemporanea, infatti, il soggetto espressivo è stato liberato da vincoli e tradizioni culturali e reso sovrano assoluto in un regno senza legge, perché alleggerito dalla referenza e plasmato da un potere autoconferito. Ed è in questa particolare condizione, ambientale e soggettiva, che il «surrealismo nietzscheano» si innesta, offrendo un approdo teorico provvidenziale perché capace di nobilitare, e ammantare di trasgressione, perfino politica, una pratica estetica di fatto alla deriva:

Anche sul versante delle gallerie più affermate, il boom del mercato dell'arte newyorkese all'inizio degli anni ottanta, collegato alla frenesia del mercato azionario e alla speculazione immobiliare, sortisce l'effetto di sconvolgere gli assetti ordinari, di separare per esempio gli artisti dai loro consueti fornitori di senso (critici e storici dell'arte) e di avvicinarli all'élite finanziaria e ai mass media. Nel contesto di una ridefinizione dei ruoli all'interno dei mondi dell'arte e di una perdita di autonomia della sfera estetica nel suo complesso, l'influsso della teoria francese all'inizio degli anni ottanta si rivelerà provvidenziale. Consentirà infatti, non senza contraddizioni, di ridare vita – all'interno di un ambito di pratiche alla deriva e sul punto di confondersi con il flusso del mercato - a una dimensione storica e politica, se non l'illusione di un potere di trasgressione (…).[22]

Non dovrebbe essere difficile riconoscere, a questo punto, che la medesima idea di soggettività creativa, gioiosamente distruttrice, ribelle e irresponsabile (*anche perché operante in uno spazio* - quale è il mondo finanziario della produzione di moneta astratta - *solo simbolico e dominato da significanti puri*)

---

[20] Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, Verso, London/New York 1998, pp.94-95.
[21] Ivi, p.94 [traduzione mia].
[22] Cusset, *French Theory* cit., p.284

trova la sua più congruente incarnazione storica proprio nei rappresentanti della classe capitalistica transazionale di questi ultimi quarant'anni[23]. E così il fraintendimento *gauchiste* della derivazione europea finalmente si risolve: il paradossale modello regolativo che il Nietzsche di Deleuze aveva condensato per un'intera generazione di ribelli trova la sua congruente realizzazione all'interno di un *milieu* molto più congeniale al pensiero originario nietzschiano: quello dell'aristocrazia (finanziaria) ribelle e della sua non metaforica volontà di potenza[24]. Perché finanza internazionale, arte contemporanea e *theory* americana radicale appartengono di fatto, seppur con evidenti differenze di *status* e di responsabilità politica, e non senza contraddizioni, al medesimo spazio economico dominante[25]; ed è la natura coesa di questo privilegiato spazio sociale - accuratamente separato dal mondo reale, alleggerito dall'incubo della storia e dei suoi disastri perché epicentro e comando dell'accumulazione mondiale – a rendere esplicita la qualità politica di questo «effetto di conoscenza», la sua *organicità* non casuale alla *retorica* neoliberista di questi ultimi trent'anni.

Perfino l'ultimo Baudrillard, che di questa costruzione ideologica fu uno dei mentori involontari, si è accorto, qualche anno prima di morire, che quello che era sembrato, anni prima, euforica trasgressione di ogni norma e vincolo estetico in favore di una liberazione dell'arte, ma soprattutto della vita, all'altezza di questi ultimi anni si mostra piuttosto come apologia dello scatenamento senza freni del capitale e delle sue forme di devastazione.

---

[23] Sull'*irresponsabilità* come dominante culturale e politica della nuova finanza speculativa si veda il bellissimo saggio di Luciano Gallino: Luciano Gallino, *L'impresa irresponsabile*, Einaudi, Torino 2005; e il successivo: Luciano Gallino, *Con i soldi degli altri. Il capitalismo per procura contro l'economia*, Einaudi, Torino 2009. Per una ricostruzione storica della strategia politica delle classi dirigenti neoliberiste mondiali, è fondamentale: David Harvey, *A brief History of Neoliberalism*, Oxford, New York 2005 (tr. it. di Pietro Meneghelli, *Breve storia del neoliberismo*, Il saggiatore, Milano 2007)

[24] Su questo tema si vedano almeno questi due lavori: Cristopher Lasch, *The Revolt of the Elites and the Betrayal of Democracy*, Norton & Company, New York 1995 (tr. it. di Carlo Oliva, *La ribellione delle élite. Il tradimento della democrazia*, Feltrinelli, Milano 2001); Alberto Burgio, *Senza democrazia. Un'analisi della crisi*, Deriveapprodi, Roma 2009.

[25] Nell'analisi di queste pagine ho cercato di seguire, per quanto in modo necessariamente semplificato, due indicazioni teoriche derivanti dal materialismo storico/geografico di David Harvey. La prima riguarda l'ipotesi di una relativa coerenza strutturata fra spazi geografi diversi in competizione capitalistica fra loro: «vi sono processi che definiscono spazi regionali entro i quali produzione e consumo, domanda e offerta (di merci e di forza-lavoro), produzione e realizzo, lotta di classe e accumulazione, cultura e stile di vita, assumono una sorta di coerenza strutturata all'interno della totalità delle forze produttive e delle relazioni sociali»; la seconda riguarda invece l'ipotesi di una possibile alleanza (da me letta in termini culturali e antropologici, ma in ultima istanza politici), nello stesso spazio geografico, fra settori lavorativi privilegiati: «le fazioni del lavoro che hanno ottenuto, con lotta o in forza della loro scarsità, isole di privilegio in un mare di sfruttamento saranno a loro volta portate a sostenere la causa dell'alleanza per proteggere le loro conquiste» in David Harvey, *The Geopolitics of Capitalism* in Derek Gregory, John Urry (edited by), *Social Relation and Spatial Structures*, Mc Millian, London 1985 (tr. it. di Michele Dal Lago, *La geopolitica del capitalismo* in Giovanna Vertova (a cura di), *Lo spazio del capitale. La riscoperta della dimensione geografica nel marxismo contemporaneo*, Editori Riuniti, Roma 2010, pp.123, 130-1).

Secondo Baudrillard, l'arte contemporanea è diventata, nella sua perpetua ribellione espressiva, una paradossale pratica *mimetica*, un atto di volontaria e colpevole complicità con l'«insignificanza e l'indifferenza generale» che governa il nostro presente.

L'avventura dell'arte moderna è finita. L'arte contemporanea è contemporanea solo a se stessa. (…) Nulla la distingue dall'operazione tecnica, pubblicitaria, mediatica, numerica. Niente più trascendenza, niente divergenza, niente altra scena: solo un gioco speculare con il mondo contemporaneo così come esso ha luogo. Per questo l'arte contemporanea è inesistente, perché tra essa e il mondo si ha un'equazione perfetta. Fuori di questa complicità vergognosa, in cui creatori e consumatori comunicano senza dire una parola nella considerazione di oggetti strani, inesplicabili, che rimandano solo a se stessi e all'idea dell'arte, il vero complotto sta nella complicità che l'arte stringe con se stessa, nella sua collusione con il reale grazie alla quale diviene complice di quella Realtà Integrale di cui è ormai soltanto il ritorno immagine. (…) L'arte non è più altro, ormai, che un'idea prostituita nella sua realizzazione.[26]

[26] Jean Baudrillard, *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal*, Edition Galileé, Paris 2004 (tr. it. di Alessandro Serra, *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006, p.89).

2.

Il surrealismo di massa

> Senza efficaci mezzi irrazionali, l'irrazionalità dei fini della società borghese si sarebbe potuta difficilmente stabilizzare.
>
> Theodor W. Adorno, *Dialettica Negativa*, p.304

Nel 1977 Fortini scrive una nuova introduzione all'antologia Garzanti, curata insieme a Lanfranco Binni, *Il movimento surrealista*[27]. Come spesso capita a chi segua da vicino il suo itinerario intellettuale, prefazioni o introduzioni apparentemente pacificate nella loro semplice funzione editoriale, rivelano poi alla lettura tutt'altro. Quest'articolo, infatti, è uno dei testi più importanti per capire come Fortini interpreti quanto Pasolini chiamò, qualche anno prima, «mutazione antropologica». E con quali correzioni e antidoti inizi a decifrare quello che, qualche anno dopo, la teoria internazionale farà cadere sotto il nome di post-modernismo.[28] L'anno della pubblicazione, come vedremo, è emblematico. E qualcosa ha a che fare con il senso e l'intenzione politica di questa nuova introduzione. Ma andiamo con ordine.

I. *Un'avanguardia storica*

La prima edizione de *Il movimento surrealista* esce per le edizioni Garzanti nel 1959. Fortini la introduce con un saggio storico dove la parabola del surrealismo è compresa come momento *interno* alla grande stagione delle avanguardie novecentesche; o, forse meglio, come il suo vero epilogo[29]. Ricostruendone la storia, seguendo l'evolversi della sua poetica e dei conflitti interni fra i vari esponenti, così come il suo controverso rapporto con il comunismo internazionale, il surrealismo appare, all'altezza di questa prima introduzione, come un movimento artistico ormai concluso. Disseminate qua e là possono trovarsi, in singoli autori o opere contemporanee, tracce della sua

---

[27] Franco Fortini, *Introduzione* in Id., *Il Movimento Surrealista*, Garzanti, Milano 1997, pp. 7- 28. [Da ora in avanti nel testo questa edizione del *Movimento Surrealista* verrà citata con la sigla MS2; mentre per la prima edizione, uscita nel 1957, la sigla sarà MS1]

[28] Il riferimento è soprattutto agli studi sull'età postmoderna, più che di scuola francese, di tradizione statunitense e anglo-sassone. Su tutti: David Harvey, *The Condition of Postmodernity* Blackwell, Cambridge Ma 1990 (tr. it. di Maurizio Viezzi, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1991); Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London – New York 1991 (tr. it. di Massimiliano Manganelli, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007).

[29] «Con il passare degli anni il surrealismo mostra di essere stato soprattutto una conclusione, non un inizio» in MS1, p.40

poetica. E tuttavia il suo progetto estetico resta sostanzialmente privo di continuatori:

Qual è dunque l'eredità surrealista, nella seconda metà del nostro secolo? Anzitutto un'eredità di opere di poesia e di arte, che il tempo sfoltisce e su cui distribuisce luci diverse […]. Poi tutto un ordine di esigenze etico-politiche ancora oggi, pur nei mutamenti di prospettiva, valide.[30]

Come si vede, per il Fortini di questa prima introduzione, non ci sono grandi dubbi, né ostacoli interpretativi: il surrealismo ha concluso la sua parabola storica. Della sua tumultuosa attività estetica e politica restano, nel presente, solo poche tracce. Anzitutto alcune splendide opere di poesia e di arte, ormai incorporate nel canone del grande modernismo europeo; quindi, alcuni manifesti politici interessanti per intendere come sia stato consumato, fra le due guerre, l'avvicinamento fra minoranze intellettuali di origine borghese e dirigenze rivoluzionarie; infine, alcune esigenze di trasformazione della vita individuale e del mondo che il movimento ha incarnato e che restano, benché per tantissime ragioni inadempiute, e parzialmente da correggere, non per questo non più valide.

Per Fortini, quest'ultima traccia è la più importante. Sicuramente sarà quella che lo costringerà a mutare giudizio sulla portata storica del fenomeno surrealista, *ma solo dopo* che gli effetti combinati di *boom* economico, industria culturale, nuova tecnologia e terrorismo di Stato, renderanno visibile la *mutazione* come nuova forma di vita. All'altezza di questa prima introduzione, invece, l'importanza storica del gruppo di Breton è ricondotta alla forza immaginifica con cui provò ad armare, fra le due guerre, una negazione estetica radicale del capitalismo liberale.

Il programma dei surrealisti era, infatti, molto ambizioso. Volevano trasformare il mondo e insieme scardinare le *forme* con cui la società borghese aveva bloccato, sequestrandola a proprio e unico vantaggio, l'energia vitale della vita moderna trasformata. Il loro scopo era quello di trovare, magari attraverso l'estetizzazione del caso o dell'arbitrio, quel punto archimedico oltre cui le opposizioni si dissolvono e la vita appare per quello che è: flusso di trasformazione ininterrotta. Breton, nel *Secondo Manifesto del Surrealismo*, può scrivere infatti che «tutto porta a credere che esista un certo punto dello spirito nel quale la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessino di essere percepiti in maniera contraddittoria»[31].

Il regno che più si avvicina a quel punto, dove il principio di non contraddizione ha perso signoria e potere, è proprio la *surrealtà*. Il soggetto che la abita è un soggetto libero perché è riuscito ad oltrepassare le opposizioni binarie – come pubblico/ privato, arte/ natura, esteriorità/ interiorità, ragione/ inconscio, lavoro/ amore – nelle quali era imprigionato. Non a caso, il mito

[30] Ivi, p.47
[31] MS2, p.111.

che orienta da lontano questo itinerario di emancipazione è quello romantico del soggetto come sintesi degli opposti. Come scrive infatti Michael Löwy, in un saggio non troppo distante, per giudizio e impostazione teorica, da questa prima introduzione di Fortini:

l'approccio surrealista è unico per il livello e l'ardire della sua ambizione: nientemeno che quella di superare le contrapposizioni stereotipate, il cui contrasto da lungo tempo alimenta il teatro d'ombre della cultura: materia e spirito, esteriorità e interiorità, razionalità e irrazionalità, veglia e sonno, passato e futuro, sacro e profano, arte e natura. Per il surrealismo non si tratta di una misera «sintesi», ma quella formidabile operazione che la dialettica hegeliana definisce come *Aufhebung*: la negazione/conservazione dei contrari, e il loro superamento in una vista di un livello superiore.[32]

Anche Fortini mostra chiaramente come il sogno dei surrealisti sia proprio quello di oltrepassare le forme di una soggettività borghese ormai impotente, annientando le opposizioni che la strutturano e, soprattutto, il bando che la sovranità della ragione strumentale ha poderosamente eretto contro i poteri sovversivi dell'inconscio, dell'arte e dell'amore. Quello che però lo affascina di più di questo paradossale moto di *reincantamento* del mondo, è il suo essere atto d'accusa contro la mutilazione dell'esistenza a cui condanna lo sviluppo dell'accumulazione senza fine. Perché, proprio come Fortini del resto, i surrealisti chiedono, e *anticipano* nell'estetico, una possibile riunificazione della vita personale nel presente:

L'impresa surrealista si situa in una fase precisa del doppio movimento della società contemporanea: movimento verso una sempre più esasperata divisione (specializzazione tecnica, riduzione dell'unità umana alla somma inorganica dei comportamenti) e movimento opposto, verso una riunificazione, come rivendicazione della unità personale dell'uomo e, insieme, della intersoggettività[33].

Quella dei surrealisti è dunque una lotta per una soggettività di tipo nuovo, moderna e post-borghese. Nei loro manifesti, non a caso, sommano Marx a Rimbaud: vogliono cambiare la società, ma contemporaneamente la vita individuale di tutti. Hanno un'idea alta, altissima di rivoluzione. E per quanto politicamente velleitario, sarà proprio questo paradossale radicalismo a renderli incompatibili con le deformazioni del comunismo stalinizzato. Nell'introduzione, Fortini segue, passo passo, le varie tappe di quest'alleanza voluta ed inevitabilmente tumultuosa. Si va dal primo incontro, nel 1925, con Pierre Naville e la dissidenza trockijsta di *Clarté*, fino all'ingresso, due anni dopo, nel PCF; dalla pubblicazione, nel 1929, del *Secondo Manifesto del surrealismo*, dove Breton ribadirà la fedeltà del gruppo alle scelte politiche della III

[32] Michael Löwy, *L'étoile du matin: surréalisme et marxisme*, Éd. Syllepse, Paris 2000 (tr. it. di Margherita Botto, *La stella del mattino. Surrealismo e marxismo*, Massari Editori, Bolsena 2001, p.10).
[33] MS1, p.43.

Internazionale, fino alla condanna che il movimento subì al congresso di Charkov, perché ritenuto portatore di un'ideologia individualistica e controrivoluzionaria. I surrealisti verranno definitivamente espulsi dal PCF nel 1933, con l'esclusione di Louis Aragon. Non smetteranno però di fare politica, come testimonia, tra gli altri, il bellissimo e celebre intervento di Breton che Eluard lesse a Parigi, nel 1935, al *Congresso degli scrittori per la difesa della cultura*. In quegli anni, messo al bando dal comunismo stalinizzato, una parte del gruppo si avvicinò sempre di più alle posizioni di Trockij. Ed è proprio con il capo rivoluzionario esule in Messico, infatti, che Breton firmerà nel 1938, insieme a Diego Rivera, il manifesto *Per un'arte rivoluzionaria indipendente*.

Con questa prima ricognizione sul movimento surrealista, Fortini ebbe sicuramente la possibilità di attraversare fino in fondo una poetica affascinante, quanto lontanissima dalla sua. E, nello stesso tempo, poté anche iniziare quel lungo lavoro di scavo sui rapporti fra sperimentazione estetica e movimento rivoluzionario internazionale che lo avrebbe portato, di lì a qualche anno, alla stesura di uno dei suoi capolavori saggistici: *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*[34]. Diventava visibile, infatti, ma solo allora, il significato storico della proposta surrealista come alternativa all'*engagement* dei fronti popolari. E solo allora diventano chiare le ragioni del legame profondo che una parte del surrealismo aveva stretto con la dissidenza trockijsta[35]. Simile era infatti la volontà *progressista* di portare fino alle estreme conseguenze le potenzialità interne alla modernizzazione. In questo modo, la fede nella possibilità di una gestione comune della razionalità industriale, si alleava per la prima, ma non per l'ultima volta, con la volontà estetica di oltrepassare *definitivamente* i limiti della soggettività borghese. Come si legge in queste breve passaggio, tratto dal manifesto del 1938:

> se per lo sviluppo della produttività materiale la rivoluzione è costretta a mettere in piedi un sistema socialista su base centralizzata, per quanto riguarda la creazione intellettuale, essa deve, fin dagli inizi, costituire e garantire un regime anarchico di libertà individuale. Nessuna autorità, nessuna costrizione, nessun ordine, neanche minimo! [36]

II. *Fine e trasmutazione*

Per la prima edizione di questo volume, come si è visto, Fortini ha osservato il surrealismo con una lente teorica tutto sommato tradizionale: i

---

[34] Franco Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* in Id, *Verifica dei Poteri* [1965], Einaudi, Torino 1989, pp.113-162

[35] Sulla qualità politica del legame che ha unito il gruppo di Breton a Trockij, in questa prima introduzione, Fortini è talora eccessivamente ingeneroso: «la rivoluzione che i surrealisti sentono prima interiore che esteriore (perché è intuita come la fine della mediazione, della pazienza, dell'attesa tattica) è negazione ininterrotta (come la poesia), dove si vuol far coincidere la ripetizione e l'istante, abolire il tempo. Ci sarà perciò una coincidenza – ma prevalentemente verbale – con la formula di Trockij, della *rivoluzione permanente*» in MS1, p.42

[36] MS2, p.137

progetti, le opere, i manifesti, le proposte politiche del gruppo di Breton vanno per lui collocati nella cornice delle avanguardie storiche e interpretati come episodio significativo di una cooperazione complicata: quella fra minoranze intellettuali radicali e comunismo stalinizzato. Non più così sarà, invece, per la seconda edizione del libro, che è del 1977. Rispetto alla prima, la nuova edizione è molto più ricca di testi, ora presentati all'interno di una vera e propria macro-cornice di commento. Quest'ultima però non è più di Fortini, ma di un suo giovane collaboratore, Lanfranco Binni che tuttavia ripercorre, con affondi e approfondimenti, l'impostazione teorica generale della prima edizione[37].

Molto diversa è invece l'interpretazione che del fenomeno surrealista dà Fortini nella nuova introduzione al libro. Il centro non è più costituito dalla storia del gruppo e dei suoi rapporti con le dirigenze rivoluzionarie, quanto dalla trasmutazione della sua eredità formale in alfabeto generico della comunicazione di massa:

> tutte le ipotesi di liberazione dalla realtà borghese, che erano state formulate dai militanti surrealisti mezzo secolo fa, sono diventate pratica di massa (questa la «vittoria» del surrealismo) ma, in definitiva, strumenti di schiavitù per le masse: dalla abolizione dei nessi spazio-temporali all'automatismo verbale, dall'uso della droga e dell'erotismo in funzione di perdita dell'identità e di estasi fino alla scomparsa – almeno apparente – di ogni distinzione fra arte e non arte.[38]

Osservato con questa nuova lente, il Surrealismo non appare più soltanto come una corrente interna alla storia delle avanguardie della prima metà del secolo; quanto come la variante storica più importante di un movimento generale di sperimentazione artistica, esistenziale, politica il cui patrimonio simbolico è stato progressivamente espropriato, saccheggiato ed incorporato nelle forme estetiche prodotte dai nuovi media di massa:

> il Surrealismo […] è divenuto, dopo aver concluso il proprio ciclo diacronico, come l'Espressionismo, il Futurismo eccetera, il fissativo storico dell'Avanguardia, il veicolo che l'ha portata al di là dei suoi caratteri originari, ed ha finito col farla diventare una contraddizione in termini: ossia l'Avanguardia-Di-Tutti. La grandezza storica del fenomeno – ossia di quello che chiamiamo il Surrealismo di massa – non è contraddetta dalla sua natura simmetrica e non antagonistica alla alienazione tecnocratica-produttivistica di massa. Tale simmetria indica solo la reale conclusione delle avanguardie artistico-letterarie; e una sempre maggiore penetrazione ideologica dei loro moduli.[39]

La storia delle avanguardie si consuma così, ingloriosamente e senza soluzione di continuità, in un tradimento tragico, quanto paradossale. Ed è un giudizio

---

[37] Di Lanfranco Binni studioso del movimento surrealista si consulti anche: Lanfranco Binni, *Potere surrealista*, Meltemi, Roma 2001.
[38] MS2, p.7
[39] Ivi, p.25

storico che Fortini mette a fuoco a poco a poco. Non solo attraverso letture decisive, come saranno per esempio gli scritti di Debord e Vaneigem, pubblicati nei fascicoli dell'*Internazionale Situazionista*, o le tesi di Adorno sulla semi-cultura, ma soprattutto attraverso l'osservazione diretta della *mutazione* italiana.

III. *Preistoria*

Il primo segnale che impone allo sguardo critico di Fortini un necessario cambiamento di prospettiva teorica lo offre l'esperienza controversa del «Gruppo '63». Ai suoi occhi apparirà, infatti, come sintomo eclatante di un profondo snaturamento dell'eredità storica delle avanguardie primonovecentesche. Con la neoavanguardia siamo, come è ovvio, ancora alla preistoria del surrealismo di massa. E tuttavia il caso è interessante per almeno due ragioni: anzitutto perché i *novissimi* mostrano in forma ancora *artigianale* - e per questo vanno letti come esperimento a metà strada fra anticipazione e chiusura di un intero periodo storico -quello *slittamento dalla centralità estetica delle forme e dei significati a quella dei significanti puri* che, con ben altri mezzi, diffusione ed intensità, i media dello spettacolo organizzeranno, ma ora in modo *industriale*.

La seconda ragione sta, invece, nel rendere sempre più chiara un'alleanza solo apparentemente contraddittoria. Si è detto, prima, della comune matrice *progressista* che accomuna esperienze surrealiste e pensiero politico di Trockij. Ebbene, quel medesimo connubio, ma ora amputato di prospettive rivoluzionarie e dunque invertito di segno, si ripresenta all'inizio degli anni sessanta sulla scena italiana proprio con il «Gruppo '63». Mentre i *novissimi* cercano invano di far esplodere il mondo facendo saltare in aria la sintassi, i socialisti delle «riforme di struttura» entrano nel primo governo di Centro Sinistra: per la prima volta nella storia italiana la cultura scientifica e razionalizzante di una corrente socialista fu, anche se transitoriamente, consacrata a cultura di governo.[40] È una pura casualità o qualcosa di profondo, per quanto invisibile alla superficie, lega questi due fenomeni così distanti fra loro per fini e portata storica? Per Fortini un nesso che li accomuna c'è. L'alleanza, per quanto ora solo concomitante, fra industrialismo progressista e avanguardia estetica cinicamente distruttiva risponde, su piani diversi, ad un'esigenza storica: quella di portare a termine l'ancora incompiuta modernizzazione italiana. Non a caso, infatti, entrambi nascono a ridosso della prima crisi di quell'accumulazione originaria accelerata che fu il *boom* italiano. A distanza di anni appaiono come tentavi, in parte falliti e in parte no, di guidare l'industrializzazione economica e culturale del nostro Paese.

---

[40] Per un'analisi dei rapporti fra Fortini e la cultura socialista delle «riforme di struttura», mi permetto di rimandare a Daniele Balicco, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Manifestolibri, Roma 2006, pp. 129-135.

Certo, fra i due gruppi c'è una bella differenza per cultura, statura morale e importanza storica: i *novissimi*, a differenza dei secondi, si volevano cinici rivoluzionari e distruttori. Non lo erano. Stavano semplicemente introducendo, a proprio vantaggio, nel campo della cultura italiana, un nuovo modo di essere moderni. In un breve testo pubblicato sul *Corriere della Sera* all'inizio degli anni '80, Fortini descrive, con tutta la violenza e il sarcasmo di cui la sua penna epigrammatica è capace, la funzione di adeguamento *modernizzante* dei magnifici ribelli del «Gruppo '63». Vale la pena di citare la pagina quasi per intero.

Ci volevano morti. Ma abbiamo dovuto accompagnare non poche esequie di ex neoavanguardisti, ricoveri in convento, conversioni alla TV. Ci volevano ridicoli. Ma non abbiamo mai raggiunto i livelli di sublime chapliniano dei ritorni agli ovili istituzionali parlamentari e partitici dei magnifici ribelli di vent'anni fa. Era facile prevedere che sarebbero invecchiati male; anche quelli, voglio dire, che hanno avuto successo. Infatti, la parte meno buona delle teorizzazioni di vent'anni fa è stata di chi proponeva l'accettazione «cinica» dell'apparato produttivo, ossia di quello che si chiamava allora il «piano del Capitale». Il Capitale, naturalmente, se ne infischia delle adesioni «ciniche» dei letterati che telecomandano le esplosioni della sintassi; gli basta che siano adesioni. (…). Si guardi ai fogli, ai libri, alle antologie, alle spiagge laziali, alle estasi dell'effimero; insomma alla «modernizzazione» che questi intellettuali d'avanguardia degni del Kuomintang hanno promossa e attuata mentre i loro connazionali passavano i poco lieti anni Settanta. Nessun dono profetico ci aveva consentito di sapere in anticipo che l'ideologia della neonata avanguardia si sarebbe conclusa nella «americanizzazione del dissenso» come dire nel consenso; ma, lo ripeto, un po' di esperienza e qualche lettura.[41]

Osservata dalla giusta distanza, la neoavanguardia appare dunque come un semplice fenomeno di *innovazione tecnica* delle forme estetiche interno allo sviluppo dell'industria culturale italiana. Nessun rapporto può essere per tanto pensato, o preteso, con la storia, di tutt'altro peso, delle avanguardie storiche d'inizio secolo. Il giudizio è severo, ma è, in fondo, sempre lo stesso. Perché Fortini, sui *novissimi*, non ha mai cambiato idea da quanto scritto nei primi saggi raccolti a metà degli anni Sessanta in *Verifica dei poteri*[42]. E tuttavia va notato che la sua riflessione critica sul «Gruppo '63», se non cambia nella sostanza, progressivamente riproporziona la portata del fenomeno fino a ridurlo a sintomo, e tutto sommato marginale, di una *mutazione* molto più vasta.

Si prenda come esempio un'intervista[43] a cura di Franco Brioschi, pubblicata sull'*Unità* il 23 ottobre 1983, in cui Fortini torna a discutere della neoavanguardia a vent'anni precisi di distanza dal primo convegno dei *novissimi*.

---

[41] Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, p. 1109-1110.

[42] Per un'analisi critica della neoavanguardia, i saggi canonici di Fortini da cui partire sono: *Istituzioni letterarie e progresso del regime*, pp.54-59; *Due Avanguardie*, pp.60-72; *Avanguardia e mediazione*, pp.73-83 in Fortini, *Verifica dei poteri* cit.

[43] Franco Fortini, *La neoavanguardia, vent'anni dopo* in Id, *Un dialogo ininterrotto*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp.337-342.

Il pezzo è interessante perché avanza, al di là di un giudizio storico ormai fermo ed inequivocabile («in realtà la nuova avanguardia era solo, a livello nazionale, un momento particolare di un fenomeno vastissimo che coinvolgeva praticamente la cultura di tutta l'Europa: ossia l'industrializzazione delle forme che erano state elaborate dalle avanguardie storiche tra il 1895 e il 1935»[44]), un'interpretazione che sarà definitiva sul nesso che lega esperienza del «Gruppo '63» a rinascita del surrealismo. «Il vero evento nuovo» di quei primi anni Sessanta, così Fortini risponde a Brioschi, «non è rappresentato dalla nascita della nuova avanguardia» quanto dalla «rinascita del surrealismo». Completamente sbagliato era, infatti, il suo giudizio storico su quel movimento, così come l'aveva calibrato all'altezza della prima antologia Garzanti: «quando nel '59 ho pubblicato un libro sul movimento surrealista, avevo ritenuto di poterlo considerare un'esperienza ormai conclusa. Mi sbagliavo; e di grosso»[45].

IV. *Espropriazione*

A distanza di vent'anni, dunque, la neoavanguardia appare come un gruppo artistico la cui storia vive ormai soltanto nei manuali scolastici e nelle fortune professionali di alcuni dei suoi esponenti di spicco; mentre il surrealismo, e proprio a partire da quegli anni, ritorna visibile ovunque sulla scena mondiale. Certo non più come movimento artistico specifico, bensì come trasmutazione in vero e proprio alfabeto della comunicazione di massa. Ed è proprio all'interno di questa trasmutazione, semmai, che va riportata, come primitivo tentativo di innovazione formale, l'esperienza della neoavanguardia italiana. La storia del surrealismo non può più essere valutata solo come momento di una «rotazione dei possibili» fra stili diversi e pratiche artistiche all'interno dell'avanguardia storica; ma piuttosto studiata, capita, approfondita come *il luogo originario di un'espropriazione*.

Per Fortini, infatti, gli effetti della modernizzazione accelerata del *boom* rendevano visibile qualcosa di simile a quanto Marx aveva già descritto nella IV sezione del I libro del *Capitale*. Il meccanismo logico che lì aveva guidato il passaggio da cooperazione a manifattura e quindi a grande industria - con la conseguente espropriazione di mezzi di lavoro, formazione e conoscenza pratica del mestiere ora trasformati in un sistema operativo di macchine *esterno* al corpo del lavoratore e alla sua coscienza - si stava ripetendo di nuovo in tutto l'Occidente, ma questa volta *dentro* il mondo della cultura e della produzione simbolica. I nuovi consumi culturali di massa ne erano la prova. Involontariamente testimoniavano il fatto che le macchine dell'industria culturale avevano iniziato ad incorporare la pratica estetica più funzionale a *normare* un'antropologia adeguata al livello di sviluppo raggiunto.

E proprio qui sta, per Fortini, la vittoria e la catastrofe del surrealismo. Perché il patrimonio di miti e simboli e procedure estetiche con cui Breton e

---

[44] Ivi, p.339.

compagni hanno provato a pensare, e perché no a vivere, diversamente il mondo, si è rivelato essere, a breve distanza, quello più adeguato allo sviluppo della modernizzazione capitalistica. Ed è questo un giudizio critico che Fortini in parte deriva dall'interpretazione che del surrealismo hanno dato, per primi, Debord e Vaneigem nei bollettini dell'*Internazionale Situazionista*. Come si può leggere, infatti, nel primo numero, datato 1958, di quella rivista:

nel quadro di un mondo che non è stato sostanzialmente trasformato, il surrealismo ha vinto. Questa vittoria si ritorce contro il surrealismo che si aspettava qualcosa solo dal rovesciamento dell'ordine sociale dominante[46].

La tesi dei situazionisti è semplice. La terza rivoluzione industriale – che potremmo leggere seguendo Mandel e Jameson, vale a dire identificandola nel salto tecnologico che motori nucleari ed elettronica hanno determinato nell'accumulazione - ha rapidamente raggiunto il vantaggio *formale* che i surrealisti avevano conquistato rispetto alla cultura del capitalismo liberale fra le due guerre. E una volta fallita l'ipotesi rivoluzionaria, quel progetto di emancipazione, voluto come compimento di una modernizzazione bloccata, si realizza ora capovolto nel mondo plasmato dalle nuove macchine:

Il mondo moderno ha recuperato il vantaggio formale che il surrealismo aveva preso. Le manifestazioni del nuovo nelle discipline che progrediscono effettivamente (tutte le tecniche scientifiche) assumono un aspetto surrealista: nel 1955 hanno fatto scrivere ad un robot dell'Università di Manchester una lettera d'amore che poteva passare per un saggio di scrittura automatica di un surrealista mediocre. Ma la realtà che guida questo sviluppo è che, mancata la rivoluzione, tutto ciò che ha costituito per il surrealismo un margine di libertà si è trovato ricoperto e utilizzato dal mondo repressivo che i surrealisti avevano combattuto.[47]

Se il sogno dei surrealisti era quello di conquistare una nuova forma di vita *absolument modern* e antiborghese, quel sogno è diventato realtà; ma si è realizzato attraverso, *e non in antitesi*, l'intensificazione dello sviluppo del capitale. È un esito tragico, certo. Eppure, per Fortini, forse non del tutto paradossale. L'*ethos* dei surrealisti, come voleva Benjamin, va criticato anche perché ora, nella sua metamorfosi, appare chiaro il suo errore di partenza. L'idea di una soggettività libertaria che sovranamente goda dell'assenza di vincoli, limiti e costrizioni è un progetto in opposizione alle forme della società borghese liberale, ma non certo a quelle pure sognate e conquistate dal capitalismo avanzato.

Per questa ragione, la volontà iconoclasta e disgregatrice dei surrealisti può tranquillamente agire in concomitanza, e non in opposizione, con lo sviluppo impetuoso di quest'ultimo. Del resto, che cos'è infatti l'accumulazione per Marx se non la distruzione di ogni vincolo naturale, di ogni legame sociale,

---

[46] MS2, p.170.
[47] Ivi, p.171.

di ogni gerarchia e distinzione simbolica in favore dell'*illimitato* come unico spazio veramente adeguato alla produzione di moneta per mezzo di moneta? Nella distruzione dei vincoli, nel sogno dell'indistinto, nella volontà di portare alle estreme conseguenze *questo tipo* di modernizzazione, sta l'errore e l'illusione ottica originaria dei surrealisti.

Per questa ragione, se negli anni Trenta furono capaci di un'opposizione radicale e meritoria alle forme degenerate dello stalinismo mondiale, tuttavia, se si potesse tornare al bivio dove fra le due opzioni in lotta vinse la prima – vale a dire quella dell'*engagement* dei fronti popolari - neppure la seconda, come ora è evidente, avrebbe portato molto lontano. Esisteva una terza possibilità, di fatto ignorata. Era quella, fra gli altri di Brecht e di Musil, di chi non condivideva né l'avanguardismo ultramoderno dei surrealisti, né il nicodemismo degli intellettuali *engagé*. Bisognava superare l'inganno dell'arte, ma non il significato antropologico, e dunque politico, che quel tipo di *lavoro sulla forma* transitoriamente incarna.

V. *Metamorfosi*

Se non pochi, dunque, sono i punti di contatto fra la soggettività estetizzante sognata da questo movimento e la nuova antropologia di massa che il capitale coarta, tuttavia nella storia di questa progressiva metamorfosi esiste un anello mancante. Perché i surrealisti, ricorda Fortini, di fatto spariscono dalla scena nel secondo dopoguerra. L'attività del gruppo vicino a Breton, in realtà, non si blocca affatto. Vengono organizzate esposizioni, fra cui, importante, nel 1947, l'*Esposizione Internazionale del Surrealismo* alla Galérie Maeght di Parigi, dove si incontreranno 90 artisti provenienti da 14 paesi del mondo. Ma non mancano, in questi anni, neppure i consueti interventi pubblici, le collaborazioni a riviste – da *Les Quatre Ventes* a *Neon* – le pubblicazioni letterarie, e soprattutto pittoriche; e tuttavia la visibilità culturale del gruppo vicino a Breton tende a scemare sempre più. Per almeno due ragioni: anzitutto perché con la vittoria dei fronti popolari e la sconfitta dell'opposizione troskijsta, i surrealisti fatalmente subiscono il destino della posizione politica di cui sono vivaci sostenitori, se non alleati. Per di più, in Francia, nell'immediato dopoguerra, oltre agli inevitabili attacchi scagliati dal PCF, ma anche da personaggi come Tzara e Roger Vailland, saranno soprattutto Sartre e Merlau-Ponty, gli intellettuali di riferimento dell'area *gauchiste* non stalinista, a metterli al bando perché ritenuti poco più che adolescenti visionari, invecchiati senza crescere.

Apparentemente, dunque, dal 1945 in poi, i surrealisti escono di scena, quanto meno da quella europea. Ma sono proprio questi gli anni, invece, in cui il loro patrimonio estetico inizia a disseminare qua e là i semi della futura metamorfosi. Una prima strada seguirà l'emigrazione americana: temi, miti e procedure del gruppo, mediati da personaggi come Dalì e Coucteau, o da pubblicazioni patinate come *Minotaure*, approdano nell'*humus* culturale

statunitense dove non sono mai esistite distinzioni nette fra arte contemporanea e pubblicità, design, moda, cinema, narrativa di consumo e giornalismo. Ed è proprio nel contatto *naturale* con le forme dell'industria culturale americana che avviene la prima assimilazione del surrealismo; da qui verrà poi esportata in Europa solo dopo che il *boom* economico avrà fatto dimenticare guerra e macerie, sostituendo etica del risparmio e dura lotta politica con benessere, coazione al consumo ed edonismo di massa.

La seconda strada invece deriva proprio dall'*empasse* europeo. Di fronte all'ostracismo che la corrente più politicizzata del surrealismo subisce, vale a dire quella legata a Breton, inizia simmetricamente ad ottenere sempre più visibilità e potere simbolico l'altra parte del movimento, quella nichilista che riconosce in Bataille ed Artaud i suoi due maestri più veri. Non si tratta più, ora, di un gruppo organizzato, ma di una generica corrente culturale di successo, che va dalla letteratura all'antropologia, dalla storia delle religioni alla psicanalisi, ed è accomunata da una negazione radicale del presente, indisponibile però ad una qualsiasi traduzione politica, poco importa se organizzata o meno. Scrittori come Marguerite Duras, Pierre de Mandiargues, Julien Gracq, Pierre Klossowski hanno in comune proprio «l'attenzione e la passione per la "bassezza" e "l'infamia", nel senso che Bataille ha conferito a tale area della vita morale nella sua teorizzazione dell'erotismo come trasgressione e della letteratura come funzione del Male».[48]

Questa seconda strada ad un certo punto si incontra con la prima, quella dell'emigrazione americana. E il surrealismo compie così la sua metamorfosi depurato degli originali presupposti politici ed identificato, usato ed assimilato *esclusivamente* attraverso la sua versione maledetta[49].

VI. *Contenuto, forma e tecnologia*

Di primo acchito, può apparire forse enigmatico il fatto che il mondo del capitalismo avanzato, sempre più organizzato e plasmato dal lavoro razionale delle macchine, utilizzi come narrazione più adeguata ai modi del suo sviluppo l'informe e debordante irrazionalismo nero, proprio di questa tradizione surrealista. Eppure, se i salti tecnologici vengono letti per quello che sono in realtà – e dunque non solo come risultato transitorio della concorrenza fra capitalismi in lotta fra loro, ma soprattutto come ininterrotta strategia di controllo e *ortopedia* del lavoro vivo – diventa chiaro che *contenuti* e *forma* della comunicazione mediatica dissimulano un'azione precisa: molto semplicemente, la loro prima funzione è quella di impedire che l'acculturazione di massa si trasformi, in strati sempre più estesi di popolazione, in comprensione politica del presente. E questa possibilità va scongiurata *normando*, fin dove è possibile,

---

[48] Ivi, p.18

[49] «È con *questa* eredità surrealista, conferita tutta intera ai consumi di massa, che oggi abbiamo a che fare quotidianamente. Una imponente attività intellettuale, cui hanno contribuito alcune delle maggiori menti della letteratura e della riflessione europea contemporanea, ha accolto soprattutto *questa* parte del Surrealismo» in *Ibidem*.

un'antropologia di massa non conflittuale. Del resto, se si ricorda che in Europa il potenziamento dell'industria culturale come induzione al consumo arriva attraverso il compromesso keynesiano, non sarà illecito leggere nella prima la ragione politica del secondo. Vale a dire, l'essere entrambi risposta capitalistica alla possibilità della rivoluzione in Occidente[50].

A questo punto diventa chiara la ragione della *sussunzione* della corrente nera del surrealismo a scienza sociale del simbolico di massa: il suo culto della trasgressione vissuta come rifiuto *individuale* del presente è il progetto culturale che meglio può opporsi al modello *latu sensu* comunista di formazione critica del soggetto. Alla conquista di una coscienza comune dello sfruttamento capace di mettere a fuoco individuazione e totalità, la surrealtà nichilista oppone un'antropologia signorile e trasgressiva. Un soggetto che è capace di innalzarsi, contro la banalità della vita quotidiana, nell'estasi dell'arbitrio, del male e della violenza; ma che conosce anche molti modi di fuggire da un presente da cui si sente tenuto in scacco: per esempio nell'allucinazione stupefacente, nella regressione verso forme di sessualità compulsiva, nella contemplazione mistica dell'esotico.

Sono questi tutti moti di diversione di una realtà solo apparentemente rifiutata che la comunicazione di massa farà propri e diffonderà attraverso pubblicità e macchine video. Come è dunque evidente, la miscela che questo progetto culturale porta con sé è perfetta per convertire il conflitto politico, sempre potenziale, in innocua, per quanto distruttiva possa essere, trasgressione individuale.

Ma la tradizione surrealista non viene assimilata soltanto nei *contenuti* della comunicazione, ma soprattutto nella sua *forma*. Il suo insegnamento estetico, fatto di automatismi psichici e verbali, di sconnessione spazio temporale, di scardinamento logico del discorso, di estetizzazione dell'arbitrio, organizza ormai *internamente* la grande narrazione del capitalismo avanzato, che la impone ovunque in modo performativo. Si potrebbe forse sostenere che il surrealismo di massa è la *compensazione simbolica* della compressione spazio/temporale imposta, all'intero mondo, dal capitalismo finanziario anglo-americano di questi ultimi anni[51]; perché è l'unica vera grande narrazione capace di addestrare un'antropologia, di renderla progressivamente capace di abitare uno spazio e un tempo radicalmente mutati. Il surrealismo di massa agisce sulle forme di vita perché si impone per mimesi coartata: attraverso il *total flow* – concetto coniato da Raymond Williams per definire il flusso continuo di immagini, parole, suoni, prodotto dal lavoro ininterrotto delle

---

[50] Il testo italiano che ha impostato questa specifica interpretazione del keynesismo è: Sergio Bologna, Luciano Ferrari Bravo, Ferruccio Gambino, Mauro Gobbini, Toni Negri, George Rawick, *Operai e Stato: lotte operaie e riforma dello stato capitalistico tra rivoluzione d'Ottobre e New Deal*, Feltrinelli, Milano 1972.

[51] Per un'analisi dell'accumulazione capitalistica come movimento progressivo di compressione spazio/temporale il testo canonico è: David Harvey, *The Limit to Capital*, Blackwell, Oxford 1982.

macchine mediatiche[52] - il suo modello simbolico si interfolia ovunque; e senza fatica. La sua presenza ubiquitaria altera così le forme elementari della percezione, decentrando le facoltà sintetiche del soggetto ed estetizzandone le pulsioni.

Il suo linguaggio simbolico è efficace perché sabota la fatica e le mediazioni della logica diurna, mentre sollecita le pulsioni dell'inconscio, di cui sa parlare il linguaggio. *Spostamento* e *condensazione*, ma anche *logica simmetrica*, appartengono al surrealismo di massa come propria attrezzatura tecnica. Per questo la sua incorporazione nella comunicazione tecnologica colonizza l'inconscio: perché è un discorso che, proprio come quello dei sogni, revoca il principio di non contraddizione e le strutture della logica diurna. La sua forma fa sognare ad occhi aperti proprio perché è a-logica. *Non chiede verifica, né giudizio, ma solo assimilazione*. Il suo flusso ininterrotto scavalca così le difese della ragione. Non può essere avvertito come illogico o contraddittorio. Ma non può essere neppure percepito come debordante comunicazione intrusiva, estranea ed esterna al soggetto. All'opposto. Il suo successo deriva proprio dalla sua apparente familiarità, dall'illusione dell'immediatezza di cui si ammanta, dal suo essere cioè una comunicazione seducente, ed immediatamente comprensibile a tutti, perché simile ed *interna* ai movimenti non linguistici della mente del soggetto.

L'ultimo aspetto che Fortini considera di questa potente trasformazione della comunicazione umana è la tecnologia dominante che la diffonde: la macchina video. Il rapporto sociale, che si rifrange per sineddoche in questa *forma* tecnologica, testimonia, infatti, come non mai, della posizione che il soggetto, individuale e sociale, deve occupare di fronte alla totalità del processo produttivo a cui è sottomesso. È una posizione che forse non casualmente capovolge ancora una volta uno degli obiettivi storici della cultura socialista a cui Fortini appartiene: il «controllo delle macchine». Contro questa possibilità, e cioè che l'educazione politica formi un soggetto attivo capace di controllo e di comando su cosa, come e quanto produrre, la forma video oppone lo spettacolo, l'immobilità individuale e passiva di fronte alla riproduzione di una realtà resa inverificabile, perché allontanata, sottratta e capovolta in rappresentazione. È questa, come è noto, una diagnosi che, con infinite variazioni, Guy Debord espone magnificamente nella sua *Società dello spettacolo*[53], libro di cui Fortini è lettore attento, anche perché non poche sono le consonanze teoriche con il suo pensiero[54].

---

[52] Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* [1974], Routdlege, London New York 2003 (tr. it. di Enrico Menduni, *Televisione, tecnologia e forma culturale. E altri scritti sulla TV*, Editori Riuniti, Roma 2000).

[53] Guy Debord, *La Société du Spectacle* [1967], Edition Gallimard, Paris 1992 (tr. it. di Pasquale Stanziale, *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi, Milano, 1997).

[54] Il rapporto di Fortini con il situazionismo è complicato. Per un verso, la tradizione teorica a cui appartiene il gruppo di Debord e Vaneigem sembra proprio ereditare e rielaborare la sua medesima costellazione teorica: Hegel, giovane Marx, Freud, Lukács, attraversamento critico del surrealismo; comune è anche la capacità di attualizzare politicamente il pensiero dei classici,

VII. *Rispecchiamento e dissimulazione*

Può essere interessante, avanzando di qualche anno, vedere come un altro lettore di Guy Debord, Fredric Jameson, porti alle estreme conseguenze questo tipo di ragionamento facendo perfettamente incrociare, pur senza una conoscenza diretta delle tesi di Fortini, surrealismo di massa e società dello spettacolo. In un capitolo del suo libro più famoso sull'età postmoderna, il cui titolo, *surrealismo senza l'inconscio*[55], sembra proprio fare al caso nostro, Jameson mostra molto bene come la forma video incarni perfettamente lo *Zeitgeist* nel quale siamo immersi:

Ho inteso proporre l'idea che il video sia unico – e in tal senso privilegiato e sintomatico – perché è l'unica arte o medium in cui il luogo preciso della forma è costituito da questa fondamentale cesura tra spazio e tempo, e anche perché la macchina domina e spersonalizza in maniera unica soggetto e oggetto in pari misura, trasformando il primo in un apparato di registrazione quasi materiale per il tempo meccanico del secondo e dell'immagine video, del «flusso totale». Se si intende prendere in considerazione l'ipotesi che il capitalismo si possa periodizzare in base ai balzi in avanti o alle mutazioni tecnologiche medianti le quali reagisce alle proprie crisi sistemiche più profonde, allora potrebbe divenire un po' più chiaro come e perché il video – così strettamente connesso al computer e all'informatica dominanti nella fase tarda, la terza, del capitalismo – possa a buon diritto dirsi la forma artistica *par excellence* del tardo capitalismo.[56]

Tutti gli scritti di Fortini di questi anni si muovono proprio contro la possibilità, ben avvertita, che il soggetto umano *muti* radicalmente trasformandosi appunto in un semplice «apparato di registrazione quasi materiale per il tempo meccanico» della comunicazione video di massa. Qui sta, infatti, il pericolo di fondo dell'attrazione magnetica che spinge, l'uno verso l'altra, razionalismo tecnocratico ed estetica surrealista: quello di essere attori gemelli di un indebolimento senza precedenti dell'Io. Solo apparentemente opposte, infatti, queste due tradizioni culturali si sovrappongono nel surrealismo di massa, oltre che per la comune matrice nichilista, soprattutto per il *moto di sradicamento* che impongono, come permanente rivoluzione delle tecniche razionali e dei linguaggi espressivi, alle forme comuni della vita quotidiana. E lo sradicamento, proprio come insegna Simone Weil in un

---

spesso giocando sull'effetto straniante che questo gesto attiva. Per di più, primo mentore del gruppo sarà Henri Lefebvre, un intellettuale che Fortini stima molto e di cui introduce, in italiano, il primo saggio tradotto per Einaudi: Henri Lefebvre, *Le matérialisme dialectique*, Presses universitaires de France, Paris 1939 (tr. it. di Franco Fortini, *Il materialismo dialettico*, Einaudi, Torino 1947). Ciò che Fortini, invece, non può accettare dell'ipotesi politica situazionista è il suo rifiuto tragico del presente, il suo invito ad una secessione totale e priva di mediazioni politiche.

[55] Fredric Jameson, *Surrealism without Unconscious* in Id, *Postmodernism* cit., pp. 82-110.

[56] Ivi, pp.90-91

lontano saggio tradotto da Fortini[57], è la forma più potente e pericolosa di colonizzazione. Vale la pena di citare quasi per intero, dall'introduzione del 1977, il passaggio centrale di questo ragionamento:

i procedimenti fondamentali del Surrealismo […] sono penetrati tanto profondamente ed estesamente nella esperienza così detta quotidiana da dover essere considerati come la sola forma veramente corrispondente e conseguente alla mutazione tecnologica del nostro secolo. Nessuno nega che quella mutazione abbia operato e continui ad operare trasferendo la razionalità (e l'irrazionalità) scientifico-tecnologica in modi di essere mentali, atteggiamenti ideologici, criteri di valutazione; però, al livello delle percezioni sensibili e del codice delle immaginazioni e dei desideri […] i comportamenti mentali e linguistici che il Surrealismo ha indicato come valori ed ha organizzato (automatismi psichici e verbali, sovvertimento dei rapporti spazio-temporali, esaltazione dell'arbitrio eccetera) sono penetrati nella generalità dei nostri contemporanei soprattutto attraverso le strumentazioni dominanti, visive e verbali, del secolo; cioè la televisione e la pubblicità. La «verità» dell'universo tecnologico (di prodotti, profitti e merci) non consiste, oggi è chiarissimo, nella massificazione temuta dai pensatori e dagli utopisti della prima metà del secolo ma nel suo contrario, nell'onirismo e nell'immediatismo, che sono stati rivestiti di dignità etico-politica man mano che si introducevano nella percezione spazio-temporale del quotidiano.[58]

Nell'interpretazione di Fortini, il surrealismo di massa va dunque letto come «*la solo forma veramente corrispondente e conseguente alla mutazione tecnologica del nostro secolo*». Contro il senso comune scientifico, che da Max Weber eredita una lettura del progresso e della modernità come estensione della razionalizzazione ad ogni ambito della vita umana, Fortini oppone, ancora una volta, Marx e la sua analisi dello sviluppo del capitale come *razionalizzazione irrazionale* della società. Perché quello che i tardi anni Settanta rendono visibile è proprio lo scatenamento di questa contraddizione originaria. Con la sconfitta politica del lavoro, infatti, la logica dell'accumulazione può ormai avanzare pura, libera dai vincoli storici, politici, antropologici che, ancora un decennio prima, quanto meno in Italia, ne frenavano parzialmente il moto. E avanzando pura, nel suo inesausto tentativo di plasmare a propria immagine e somiglianza la società di cui si nutre, può ora dispiegare, sempre più chiaramente, la contraddizione di fondo che la muove.

Di quest'ultima, il surrealismo di massa è rispecchiamento oggettivo e insieme dissimulazione. Perché per un verso è l'effetto ultimo e combinato di una razionalità piegata a fini irrazionali; per un altro, è la forma simbolica attraverso cui questo moto di sviluppo autodistruttivo si dissimula. Strumento potente di seduzione e di controllo, il surrealismo di massa non a caso lusinga l'impotenza visionaria di un individualismo nichilista. Perché quello che oggettivamente la sua logica separa è proprio il rifiuto del presente, vissuto

---

[57] Simone Weil, *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Edition Gallimar, Paris 1949 (tr. it. di Franco Fortini, *La prima radice. Preludio ad una dichiarazione dei doveri verso l'essere umano*, Edizioni Comunità, Milano 1954).
[58] MS2, pp.21-22

come libertà personale di trasgredire, dal concetto, accuratamente revocato, di giustizia sociale.

Qualora questi due piani distinti entrassero invece in cortocircuito, come accadrà in Italia, seppur in modo contraddittorio, con il movimento del '77, la reazione dello Stato sarà durissima e mirata. Attraverso l'uso di ogni mezzo lecito e illecito, la ribellione sociale verrà progressivamente trasformata in un vero e proprio capro espiatorio. E una volta rimossa la dimensione politica, forzatamente fatta coincidere con terrorismo e insubordinazione violenta, l'individualismo trasgressivo lusingato dai media potrà definitivamente essere incoronato nei confini imprigionati del suo regno: il consumo.

VIII. *Una frattura storica*

Veniamo, dunque, all'anno di questa seconda introduzione che, come si è visto, esce proprio nel 1977. Va ricordato che, nello stesso anno, Fortini pubblica altri due volumi. Il primo, presso le edizioni Laterza con il titolo *I poeti italiani del Novecento*, è un saggio critico, con antologia di testi, sulla storia della poesia italiana contemporanea. Il secondo, che invece esce per Einaudi, si intitola *Questioni di Frontiera* ed è la sua terza raccolta di saggi politici, organizzata su un modello ormai collaudato di scrittura militante e critica della letteratura. E tuttavia proprio questo modello classico fortiniano, voluto e praticato come forma di lavoro intellettuale *interno*, anche se non organico, ad un movimento politico, verrà abbandonato proprio a partire da quest'anno.

Pur mantenendo costante uno sguardo saggistico capace di rifrangere nei pretesti la totalità del discorso politico, la scrittura di Fortini si organizzerà ora in due forme relativamente distinte e dominanti. Per un verso, infatti, Fortini sceglierà l'intervento giornalistico come critica del presente, proseguendo l'innovazione formale del genere inaugurata dall'ultimo Pasolini con gli scritti corsari e luterani. *Insistenze* ed *Extrema ratio* analizzano, anche se in modo più circostanziato, il problema che abbaglia, fino al delirio profetico, gli ultimi lavori dell'amato/odiato Pier Paolo: la *mutazione* dell'Italia. L'altro versante del suo lavoro vira invece, più decisamente, verso la teoria pura: saggi come *Classico* o la voce *Letteratura* per l'Enciclopedia Europea, mostrano un Fortini ormai quasi pacificato nel suo ruolo di teorico della letteratura e professore universitario; e tuttavia, letti insieme ai pezzi giornalisti coevi, questi stessi saggi scientifici rivelano molto chiaramente il presupposto politico che li muove: la ricerca di antidoti di fronte all'avanzare di quello che, anche ai suoi occhi, ormai appare come una vera e propria *mutazione*.

L'anno che simbolicamente segna il passaggio fra queste due diverse modalità - ben inteso: già presenti nel lavoro intellettuale di Fortini, ma ora *dominanti* – è il 1977. Per Fortini, questo è un anno che segna una frattura periodizzante. Lo può dimostrare, come esempio fra tanti, il titolo di un testo poetico compreso nella terza sezione di *Composita Solvantur*, che è la sua ultima raccolta di poesie pubblicata in vita, intitolato, emblematicamente: *Italia 1977-*

1993[59]. È una poesia su cui torneremo[60]. Per ora basti notare che definisce l'inizio e la fine di un periodo storico, un quindicennio tutto sommato omogeneo, il cui punto di partenza è, appunto, il 1977. La poesia descrive la condizione sociale e politica di questi anni come tragica, bloccata e priva di soluzioni immediate. Da una parte, infatti, separate dall'Io poetico («ma voi *senza parlare*/mi rispondete») ci sono le nuove generazioni, il loro movimento di contestazione e la feroce reazione politica che su di loro si è scatenata:

Ma voi senza parlare
mi rispondete: «Non ricordi
quel ragazzo sfregiato
la sera dell'undici marzo 1971
che correva gridando
"Cercate di capire
questa sera ci ammazzano
cercate di
capire!»

La gente alle finestre
applaudiva la polizia
e urlava: "Ammazzateli tutti!"

Non ti ricordi?»

Dall'altra parte, senza alcuna possibilità di trasmissione di memoria e saggezza politica, c'è invece l'Io poetico, ora completamente isolato, che descrive con raccapriccio le forme di una contestazione radicale a suoi occhi insensata, autodistruttiva e priva di disegno:

Hanno portato le tempie
al colpo di martello
la vena all'ago
la mente al niente.

Per le nostre vie
ancora rispondevano
a pugno su gli elmetti.

O imparavano nelle cantine
come il polso può resistere
allo scatto
dello sparo.

---

[59] Franco Fortini, *Composita Solvantur*, Einaudi, Torino 1994

[60] Per una discussione critica di questo testo, si vedano: Luca Lenzini, *Un'antica promessa*. Studi su Fortini, Quodlibet Studio, Macerata 2013, pp.185-192; Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet Studio, Macerata 2017.

L'Io poetico ammonisce i più giovani:

Compagni.
Non andate così.

Ma il suo invito cade nel vuoto. Se li riconosce come «compagni» di un movimento molto più grande, di cui anche lui stesso è parte, loro non lo possono fare. È avvenuto qualcosa che li ha separati, annientando il legame fra le generazioni. L'Io poetico può solo ricordare («Si, mi ricordo.») che le forme insensate di ribellione che quei ragazzi hanno scelto e praticano sono *effetto*, e non causa, di un moto di reazione che li sovrasta. Di qui l'antinomia: quello che appare in superficie come rifiuto radicale e violento del presente è in realtà un moto coatto di identificazione con l'aggressore.

IX. *Rivoluzione passiva*

Il divenire maggioritario di questo tipo di opposizione, su cui la poesia dispera, segna così la fine di un'intera stagione politica; e l'inizio di una nuova. Con chiaroveggenza Fortini intuisce, infatti, che le nuove forme di contestazione, ben incarnate dal movimento del '77, sono in realtà una trappola[61], esattamente come, negli stessi anni, lo sarà la lotta armata. Perché sono forme politiche *indotte*, subite, escogitate anzitutto per creare un capro espiatorio capace di trasformare la reazione, fin qui ben riconoscibile nel suo amalgama di violenza militare, stragismo, crisi e ristrutturazione economica, in una vera e propria *rivoluzione passiva*. È come se l'Italia confermasse, infatti, ancora una volta, questo antico schema gramsciano: una trasformazione politica e sociale imposta con la violenza, per stabilizzarsi, deve essere capace di alzare il livello dello scontro, ma dissimulandolo. Deve essere capace, cioè, di invadere la vita quotidiana, di organizzare la cultura e l'immaginario; di conquistare, in poche parole, l'egemonia.

Tenendo fermo questo ragionamento, non stupisce che Fortini legga il modello di rifiuto del presente, che gli autonomi esibiscono, come una forma di individualismo trasgressivo contigua a quella prodotta in serie, negli stessi anni, dal surrealismo di massa. In fondo, la nuova contestazione non fa altro che declinare, anche se in modo vistosamente aggressivo, la medesima

[61] A distanza di quarant'anni le intuizioni di Fortini sono state ampiamente confermate dalla letteratura storiografica, dal lavoro parlamentare della commissione stragi, dallo studio degli archivi NATO, ora parzialmente accessibili. Cito, di una bibliografia molto vasta, alcuni testi decisivi: Cinzia Venturoli (a cura di), *Come studiare il terrorismo e le stragi. Fonti e metodi*, Marsilio, Padova 2001; Giovanni Fasanella, Giovanni Pellegrino, Claudio Sestieri, *Segreto di Stato. Verità e riconciliazione sugli anni di piombo*, Sperkling & Kupfer, Milano 2008; Umberto Gentiloni Silveri, *L'Italia sospesa. La crisi degli anni Settanta vista da Washington*, Einaudi, Torino 2009; Burgio, *Senza democrazia*, cit.

antropologia libertaria e nichilista. Come non pochi, del resto, sono anche i punti di contatto con la vecchia tradizione surrealista, di cui è inconsapevolmente figlia adottiva[62].

In un articolo pubblicato sul *Manifesto*, e intitolato «Note per una falsa guerra civile», Fortini mostra molto chiaramente la genealogia di questa nuova contestazione. Proprio come il movimento di Breton, infatti, gli autonomi venerano la trasgressione come autenticità, l'informe come immediatezza, la vita sociale come flusso indistinto di poteri, sogni, desideri e azioni. Nella loro idea di emancipazione è come se si saldasse, in una sorta di cortocircuito, il fallimento della politica dei movimenti anti-sistemici, di cui però ereditano il concetto di giustizia sociale, e l'antropologia nichilista del surrealismo di massa. La loro pretesa secessione dal presente mostra così, nella contraddizione mascherata a cui è costretta, una verità storica. Può essere letta, infatti, come un'inconsapevole presa d'atto che le forme tradizionali dell'agire politico novecentesco sono ormai arrivate al capolinea.

Ed è proprio questa la ragione per cui il movimento del '77 chiude un'intera stagione di lotte politiche e ne apre una nuova; che però della politica farà forzatamente a meno. Il suo anticonformismo, infatti, non potrà non opporsi al riflusso istituzionale di gran parte della nuova sinistra italiana nel Pci, dopo il 1976; così come poco potrà sopportare le forme caricaturali di organizzazione minacciosamente esibite dalle avanguardie extraparlamentari. Nello stesso tempo però, il concetto di giustizia sociale a cui gli autonomi non rinunciano, trasforma l'orizzonte individuale della trasgressione, a cui sarebbero destinati, in una forma di contestazione generale della società. Si potrebbe dire, in una battuta, che, per Fortini, quello dell'autonomia è un passo giusto, ma nella direzione sbagliata:

La più recente opposizione, area autonoma (erede di tutto un decennio «situazionista»), si fonda sul rifiuto di distinguere fra la sfera del sociale come immediatezza e del politico come mediazione-organizzazione. Ha compreso che da

---

[62] La cultura di questo movimento, se osservata un po' più da vicino, appare in realtà come un amalgama composito. Dal punto di vista politico, fanno scuola l'Autonomia e le sue forme di lotta (rifiuto del lavoro, guerriglia urbana, occupazioni di spazi pubblici e di case); ma un ruolo non secondario lo avranno pure il femminismo e il movimento di liberazione omosessuale. Per un verso, è una politica di contestazione aggressiva, violenta e talora contigua alla lotta armata; per un altro, è più simile al modello dei *movements* americani, vissuto come lotta, anche radicale, per la conquista dei diritti civili della persona. Di area anglosassone è anche la sua cultura dominante, soprattutto musicale. Basti pensare all'importanza che avrà la diffusione, proprio nel 1977, del *British* e dell'*American Punk* come suo specifico elemento di distinzione generazionale. A cui, per altro, contribuirà non poco l'esplosione del fenomeno delle radio libere. Ma saranno i raduni organizzati sul modello Woodstock, nel 1975 e nel 1976, dalla rivista *Re Nudo* al Parco Lambro di Milano, a conferire al movimento il suo *stile* più riconoscibile: vale a dire l'anticonformismo estremo vissuto come modello politico di emancipazione dell'individuo. Vale la pena indicare, sull'argomento, un volume collettaneo che ripercorre, in modo approfondito, la storia del movimento del '77, seppur seguendo una linea interpretativa distante da quella di Fortini qui riproposta: Stefano Bianchi, Lanfranco Caminiti (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, Deriveapprodi, Roma 2004.

più di un secolo il volontarismo politico (giacobino, poi delle sètte) ha contraddetto quel consiglio di prudenza ai rivoluzionari che è il marxismo; che il genio di Lenin, il suo «tanto peggio per i fatti» ha avuto torto. Sa che l'organizzazione è una trappola. Vi ha veduto cadere tutte le formazioni nuove. Non vuole farsi identificare con un programma, un comitato, una sede. Vuole coincidere con il «movimento»: come se la vita fosse l'informe. È il suo tributo alle tragiche coglionerie delle avanguardie. È il sogno dell'illimitata adolescenza che torna a proporsi; come nel 1968 e con i medesimi pessimi maestri, i surrealisti che non volevano diventare adulti e sono solo invecchiati[63].

Come si vede, il movimento del '77 eredita dai surrealisti la medesima capacità, quasi epidermica, di percepire come errore irredimibile la deformazione burocratica che la tradizione comunista ha imposto alle forme dell'agire politico. Ma, come Fortini insegna, le tradizioni non scelte si subiscono. E dagli stessi maestri gli autonomi ereditano così anche l'errore di fondo. Vale a dire, una lettura ingenua della modernizzazione, di fatto incapace di riconoscere, nell'apologia dell'informe, del vitalistico e dell'immediatezza a cui induce, la sua vera logica disgregativa. Qui sta, come è ovvio, il fraintendimento più grave, nonché la sussunzione tragicamente prevedibile di questo tipo di contestazione in una forma di individualismo depotenziato a consumo:

Nelle pulsioni istintuali, nel desiderio – ma anche nei bisogni -, nella carenza di essere, nella vocazione a distruggere e a morire, piuttosto che nella negazione cosciente e critica è oggi tendenza corrente a identificare quella che Hegel ebbe a chiamare «l'immane potenza del negativo». E la «rivoluzione» sociale è affidata (o meglio: non è affidata affatto, se non a fior di labbra) a queste forze e pulsioni, alla razionalità, che si vorrebbe oggettiva e solo apparentemente irrazionale e cieca, dei «dannati della terra». Di qui agli attuali ideologi del desiderio dissidente il passo è breve. E tutto lo spazio lasciato alla gestione eternamente disumana della «vecchia» politica viene così occupato dal peggio.[64]

Dovrebbe essere chiara, a questo punto, la ragione profonda che spinge Fortini alla scrittura di questa seconda introduzione al *Movimento Surrealista*. Mentre ricostruisce i passaggi della sua metamorfosi da corrente d'avanguardia a forma di vita comune sotto il capitalismo finanziario anglo-americano, la sua analisi vuol mostrare l'ennesima, e forse più pericolosa, deformazione a cui è stata sottoposta quell'idea di soggetto politico, inteso come lavoro comune di emancipazione cosciente, così faticosamente costruita, anche grazie al suo lavoro, negli anni dei movimenti anti-sistemici. Deformazione che, inconsapevoli, le nuove generazioni ereditano, come chiaramente mostra il moto di contestazione che dall'anno di questa seconda introduzione prende il nome.

---

[63] Franco Fortini, *Disobbedienze*, Manifestolibri, Roma 1997, I, p.168
[64] MS2, p.18.

Il movimento del '77, come si è visto, chiude un periodo storico, mimando i gesti di una tradizione che non conosce e che per questo non può correggere, né vendicare. Nello stesso tempo però, *contro se stesso*, inaugura una nuova stagione politica: la feroce repressione che subisce trasformerà, infatti, perfino quella vaga idea di giustizia sociale da lui ancora malamente difesa, in un rimosso culturale profondo e duraturo. Mentre le forme simboliche del suo individualismo libertario, dopo l'iniziale cortocircuito con una società ancora diffusamente politicizzata, torneranno a funzionare in modo corretto: vale a dire come semplice conversione tecnica del conflitto sociale in innocua trasgressione individuale.

X. *La mutazione*

Così finisce l'ultima incarnazione politica del movimento surrealista. E con la fine del movimento del '77, si può sostenere, credo senza troppi problemi, che l'Italia entri definitivamente nella post-modernità. Nessun altro paese occidentale uscì dalla crisi dei lunghi anni Settanta *mutando* la propria fisionomia generale con un tale cumulo di violenza militare subita, di disgregazione sociale e di corruzione istituzionale:

Qualche volta penso a tutti quelli che da più di un decennio, ascritti alla criminalità politica, sono già condannati o in attesa di giudizio oppure di qualche legge d'oblio […]; penso a inquisiti e inquisitori; ai sospettati e ai loro fratelli; alle madri degli ammazzati; ai fermati e alle loro mogli; ai rilasciati e ai loro datori di lavoro; ai licenziati e ai loro delegati sindacali. Quanti sono! Dovete aggiungere, sia chiaro, tutti i settori e i gradi della amministrazione che si affaticano per le carte e i corpi di tutti costoro; e i magistrati, i poliziotti e i carabinieri assassinati e i loro figli e famiglie. E poi le folle dei giovani senza lavoro, dei cassintegrati che perdono il proprio passato e il mestiere, dei marginali che perdono l'orizzonte, dei drogati che conversano con il demonio: mai era stata nel nostro paese così densa e oleosa la spremitura sociale, ormai color pece, crescente, stabilizzata, accettata.[65]

E tuttavia non può neppure essere dimenticato che l'eredità vera di quella stagione di lotte va cercata, anche come espressione momentanea di un mutato rapporto di forze, in una profonda democratizzazione degli apparati ideologici dello stato (scuola, università, magistratura, fisco, polizia, ospedali, manicomi). Processo che può essere ben compendiato in due straordinarie conquiste legislative: lo *Statuto dei lavoratori* e la legge 180. Il problema, semmai, fu che quel moto di trasformazione, per precise ragioni e vincoli internazionali, non poteva superare un certo limite. Non poteva cioè raggiungere né i centri di comando della macchina dello Stato; e neppure i centri di selezione delle sue vere élite.

[65] Franco Fortini, *Insistenze*, Garzanti, Milano 1985, pp.263-264.

Nel periodo che va dal '63 al '73 si erano determinate nel nostro paese le condizioni perché una gran parte degli italiani politicamente attivi uscisse dai termini politici stabiliti dalle organizzazioni sindacali e politiche della sinistra storica, dominanti già nel ventennio successivo alla guerra. La classe politica dominante, quindi anche buona parte della classe politica della sinistra storica, ha combattuto quella realtà con tutti i mezzi, legali e illegali; dal terrorismo di stato allo sfruttamento di quello di altra origine, dalla provocazione ai normali metodi politici. Ciò nonostante la spinta fu così forte da determinare alcune fondamentali vittorie civili e da accettare di confluire nel '76 in un voto di fiducia delle giovani generazioni al maggior partito della sinistra storica. La risposta è stata per un verso il terrorismo senza disegno politico, la degenerazione intellettuale e morale, la diffusione del cinismo e della droga, la politica di unità nazionale, la legislazione speciale, le stragi, i poteri occulti. A questo punto, chi condivida anche solo per sommi capi questo schema non può accettare di limitare il discorso a questa o a quella puntualizzazione storica. Capire indietro vuol dire capire avanti, avere dei reali progetti politici, avere la pazienza di spiegarli; mi rifiuto di rispondere a chi mi chieda di dare una valutazione morale di questo o di quel comportamento, perché l'esecrazione non è un giudizio né politico, né morale, è un atto di propaganda.[66]

Gli ultimi scritti di Fortini, quelli saggistici, ma - con i dovuti giochi di rifrazione propri del genere - in parte anche quelli poetici, possono essere interpretati come tentativi di trovare una ragione a questa sconfitta e al suo conseguente collasso sociale. Letti oggi molti dei suoi saggi appaiono come referti di un paesaggio devastato. Perché anche se ostinatamente invitano «ad un buon uso delle rovine»[67] sottendono sempre uno sguardo tragico sul presente. Sono testi che ragionano a fondo su una sconfitta violenta. Ma ragionare a fondo su una sconfitta violenta significa anche assumersi la responsabilità politica degli errori commessi. E Fortini non era certo un ingenuo, né tanto meno un velleitario. Sapeva cos'erano i rapporti di forza e che una politica incapace di calibrarli era destinata, nella migliore delle ipotesi, all'irrilevanza. Per questo non era un minoritario per scelta, ma un militante che sapeva stare in minoranza. Ed è una cosa ben diversa.

Se cercò negli ultimi anni di capire le ragioni della sconfitta dei movimenti italiani, sapeva che una politica all'altezza del presente andava ripensata da capo, fin dalle radici. E il primo passo da fare, come sempre è stato nella sua rigorosa autoeducazione politica, non poteva che essere quello di attraversare le false immagini di Sé ora imposte dall'unica vera grande narrazione postmoderna: il surrealismo di massa.

Il surrealismo, amputato della sua utopia e speranza maggiore, si è dissolto, *religio inferior*, in una società divisa in se stessa, conferendo un codice e un linguaggio ad una delle due facce di quella società, e, quindi, una giustificazione all'altra e dominante, ossia la ratio tecnologica. La sua eredità deve essere assunta e a un tempo

---

[66] Franco Fortini, *Violenza e non violenza* in Id, *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, Editori Riuniti, Roma 1991, pp. 302-303.

[67] Come ironicamente indica il sottotitolo della sua ultima raccolta di saggi politici: Id, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990.

internamente e risolutamente consumata e mutata. Superare definitivamente il Surrealismo e il suo errore antropologico; l'avanguardia e il suo errore morale; l'utopia e il suo errore pseudo religioso: questi sono i compiti che troppo si è tardato ad adempiere e che non debbono più a lungo farci mancare l'esistenza.[68]

[68] MS2, p.26

3.

Forza simbolica e verosimiglianza.

> Bisogna preferire cose impossibili ma plausibili a cose possibili ma non credibili.
>
> Aristotele, *Poetica*, p.103[69]

I.

Ne *Il lungo XX secolo*, Giovanni Arrighi ha descritto il funzionamento dei quattro grandi cicli sistemici di accumulazione della storia del capitalismo mondiale individuando, all'interno di ogni ciclo, il susseguirsi di due movimenti opposti e costanti: una fase di espansione materiale e di *egemonia* sistemica; una seconda fase di espansione finanziaria e di *dominio* sistemico[70]. Riformulando la logica dell'accumulazione marxiana con le lenti di Gramsci e Braudel, Arrighi ha così interpretato la storia di lunga durata del capitalismo mondiale partendo dalle sue origini - individuate in quello che Braudel ha definito come il "lungo sedicesimo secolo italiano" – per arrivare fino all'espansione finanziaria anglo-americana di questi ultimi quarant'anni.

Lo scopo di questo scritto non è quello di discutere l'interpretazione storico economica di Giovani Arrighi[71]. Il tentativo è piuttosto quello di impostare, per ora in modo necessariamente apodittico, un'analisi della produzione culturale orientata sui presupposti del suo lavoro. Nello specifico, mi concentrerò sul legame triangolare che stringe espansione finanziaria, dominio sistemico ed arte internazionale. La storia del mercato mondiale dell'arte (letteratura, arti plastiche, arti visive, musica, architettura) è sicuramente il punto d'osservazione privilegiato per studiare l'intersecarsi di queste tre realtà e del susseguirsi, nell'alternanza dei cicli economici studiati da Arrighi, di alcune città capaci di imporsi come centri mondiali di *produzione* estetica: anzitutto il triangolo Firenze-Roma-Venezia; quindi Madrid, Amsterdam, Londra, Parigi e infine New York. Anticipando la tesi di fondo,

---

[69] Aristotele, *Poetica*, tr. it. di Daniele Guastini, Carocci Editore, Roma 2010, p. 103

[70] Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century*, Verso Book, London- New York 1994 (tr. it. di Mauro Di Meglio, *Il lungo XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1996, pp.49-51)

[71] Per una discussione dell'impostazione teorica complessiva de *Il Lungo XX secolo*, vedi: Daniele Balicco, Pietro Bianchi, *Interpretazioni del capitalismo americano: Fredric Jameson, David Harvey, Giovanni Arrighi* in Pier Paolo Poggio (a cura di), *L'Altronovecento. Comunismo eretico e pensiero critico*, III, *Il Capitalismo americano e i suoi critici*, Jakabook, Milano 2013, pp. 677-693.

sosterrò che soprattutto nelle fasi di *dominio* sistemico, i centri mondiali di potere organizzano lo spazio che governano attraverso una combinazione di *forza* militare, *forza* monetaria e *forza* simbolica. In particolare, quest'ultima agisce attraverso la dimensione estetica colonizzando senso comune e inconscio di massa. Il suo scopo è quello di rendere *universali*, e quindi riconoscibili da tutti, le forme e i linguaggi *singolari* che ogni centro produce per auto-legittimare se stesso come centro di comando.

Chiamo *verosimile estetico* la forza simbolica con cui ogni *dominio* prova a regolare, a proprio vantaggio, ciò che *deve* essere riconosciuto, interpretato e rappresentato come realtà. Mentre mi limito per ora, nell'economia di questo scritto, a chiamare *realismo* la possibilità estetica opposta; che è quella di confliggere *dentro* e *contro* i confini di verosimiglianza imposti. Ultima precisazione introduttiva: nella storia ciclica del capitalismo, descritta da Giovanni Arrighi, esiste una progressione aritmetica. Le potenze capaci di governare il sistema mondo passano, in sei secoli, da piccole città, a piccoli stati, a vere e proprie regioni, fino a spazi quasi continentali, come nel caso degli Stati Uniti d'America. Se dunque il ciclo si ripete - prima espansione mercantile, poi dominio finanziario - l'aumento di territorio, di popolazione, di beni da produrre e di moneta da governare, è invece, ad ogni salto, linearmente esponenziale. *In questa progressione va individuata una differenza.* Ogni ciclo, infatti, ripete se stesso *intensificando* la propria capacità di *plasmare* la realtà storica attraverso un aumento geometrico della propria forza militare, monetaria e simbolica.

Per questa ragione, mai come negli ultimi quarant'anni, la produzione di verosimile estetico è stata capace di colonizzare le forme elementari della vita quotidiana, organizzando un vero e proprio *sensorio collettivo* di massa[72]. Le arti che rappresentano mimeticamente la vita (come, per esempio, il romanzo, la musica pop e, soprattutto, la nuova serialità televisiva) così come le discipline che plasmano gli spazi umani e la natura (come l'architettura, il design o l'arte contemporanea) hanno implicitamente generato uno *standard* di verosimiglianza che è l'alfabeto con cui le persone occidentali, e non solo, pensano, vivono e sognano la vita. Dentro e contro questo meccanismo di autolegittimazione simbolica – che andrebbe letto, soprattutto nelle culture che subiscono il *dominio* sistemico, come una vera e propria identificazione con l'aggressore – si muove il *realismo*. Che è l'esperienza estetica della libertà dal dominio.

---

[72] Sul rapporto fra dimensione estetica e sensorio sociale, seguo: Barbara Carnevali, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Il Mulino, Bologna 2012; un'estremizzazione intelligente del rapporto fra merce, pubblicità e sensorio di massa, si legge in: Emanuele Coccia, *Il bene nelle cose. La pubblicità come discorso morale*, Il Mulino, Bologna 2013.

II.

Concentriamoci per ora solo su un problema teorico: il conflitto fra verosimiglianza e realismo. Questa opposizione non può essere discussa in poche pagine; perché richiede un'argomentazione capace di approfondire questioni centrali dell'estetica antica, moderna e, soprattutto, contemporanea[73]. Come è evidente, il compito è esorbitante rispetto all'economia di questo scritto. Non potrò dunque che disegnare in modo apodittico l'opposizione, riservandomi di trattare in uno studio futuro l'approfondimento teorico necessario.

Il punto di partenza per una riflessione teorica sul verosimile estetico è la *Poetica* di Aristotele. Nel capitolo 25 viene identificato nella verosimiglianza il legame che unisce la *mimesis* a due forze esterne alla realtà oggetto di rappresentazione: l'aspettativa del pubblico e la fedeltà ad un modello ideale. Nel ragionamento di Aristotele, la scrittura poetica non interpreta infatti la realtà così come è. Perché questo è il compito dello storico. Scopo dell'arte è invece quello di raccontare la vita per come potrebbe essere. Ribaltando l'interdizione platonica, Aristotele affida all'arte un ruolo conoscitivo imprescindibile, proprio perché «dice soprattutto cose universali» a differenza della narrazione storica che invece «dice il particolare»[74]. A questo punto il problema centrale della *Poetica* diventa come rappresentare la vita assecondando due leggi: necessità e verosimiglianza. La prima legge regola la *congruenza interna* dell'imitazione estetica, l'armonia fra stile, oggetto e forma della rappresentazione; la seconda, che è quella che più interessa al nostro ragionamento, regola invece la *congruenza esterna* fra mondo reale e *mimesis*.

---

[73] In una bibliografia pressoché sterminata, si vedano almeno i seguenti testi generali: Luigi Pareyson, *Il verosimile nella Poetica di Aristotele,* La Salute, Torino 1950; Id, *L'estetica e i suoi problemi,* Marzorati, Milano 1961; Wladyslaw Tatarkiewicz*, Historia Estetyki,* Zakład Narodowy Ossolińskich*,* Wrocław 1960 (tr. it. di Giampero Cavaglià, *Storia dell'estetica,* 3 vol., Einaudi, Torino 1979); Stephen Halliwell*, The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems,* Princeton, MA 2002; di particolare interesse, nella riflessione estetica sul verosimile pittorico, fotografico e cinematografico: Galvano Della Volpe*, Il verosimile filmico e altri scritti,* Edizione Filmcritica, Roma 1954; Rudolf Arnheim*, Film as Art,* University of California Press, Berkeley 1957 (tr. it. di Paolo Gobetti, *Film come arte, Il Saggiatore, Milano 1960);* Ernst Hans Gombrich*, Art and Illusion : a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, London 1952 (tr. it. di Renzo Federici, *Arte e illusione: studi sulla psicologia della percezione pittorica,* Torino, Einaudi 1965); Siegfried Kracauer*, Theory of Film: the Redemption of Phisical Reality*, Oxford University Press, New York 1960 (tr. it. di Paolo Gobetti, *Film: ritorno alla realtà fisica,* Il Saggiatore, Milano 1962)*;* Roland Barthes, *L'effet de réel* in Communications, 1968, 11, pp. 84-89; Jean Pierre Oudart, *L'effet de réel* in Cahiers du cinéma, 1969, pp.211-212; Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968 (tr. it. di Adriano Aprà, Franco Ferrini, *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione nel cinema*, Garzanti, Milano 1972); Linda Nochlin*, Realism,* Penguin, Baltimore 1971 (tr. it. di Giuseppe Scattone, *Realismo*, Einaudi, Torino 1979); Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009.

[74] Aristotele, *Poetica* cit., p.67.

In generale, bisogna ridurre ciò che è impossibile, o conformemente alla poesia, o a ciò che è meglio o alle aspettative. In ambito poetico, infatti, si deve preferire *un verosimile impossibile all'inverosimile*, anche se possibile. Forse è impossibile essere come quelli che dipinge Zeusi, poiché li dipinge meglio: il modello, infatti deve eccellere.[75]

Aristotele è chiarissimo: *quello che l'imitazione poetica deve evitare in ogni modo è l'inverosimile*. Non importa che un fatto raccontato in modo inverosimile sia possibile, vale a dire che appartenga al campo del reale. Così come non importa che un poeta scelga di imitare un frammento di vita oggettivamente irreale (perché meraviglioso o perché appartenente ad un mondo divino), se rappresentato in modo verosimile. Quello che è importante è che l'attività mimetica rispetti uno *standard* di verosimiglianza, che è un codice prescrittivo. Aristotele ci dice che solo ciò che non disattende le aspettative del pubblico e solo ciò che rispetta la conformità a modelli ideali può entrare di diritto nello spazio operativo della *mimesis*. Sta qui una delle ragioni per cui, nel mondo classico, l'attività mimetica tenderà ad avere un rapporto con il mondo della vita di tipo selettivo e censorio.

Tutta la riflessione aristotelica cinquecentesca, come la discussione teorica, che soprattutto nel XVII secolo, attraverserà il classicismo francese, conferma quest'idea di arte come attività simbolica *discriminante*, importandola fino alle soglie dell'età moderna[76]. Questa tradizione teorica è riuscita ad imporre, per secoli, una forza *prescrittiva* regolando ciò che *può* essere imitato e *come* deve essere rappresentato. Non è difficile riconoscere in questa coazione discriminante un meccanismo di potere. Più complicato, forse, capire come questa modalità operativa rimanga sostanzialmente la stessa, pur trasformando radicalmente premesse e contenuti della sua azione.

Per iniziare a comprendere senso e direzione di questa metamorfosi – per provare, in altre parole, a descrivere come un modello prescrittivo premoderno si capovolga in una forza sradicante capace di generare *implicitamente* un nuovo standard di verosimiglianza - può essere utile spostare il punto di osservazione di 180°, considerando, anzitutto, due fenomeni storici esterni al mondo delle arti. Partiamo dal primo. Per quanto sia intimamente persuaso che la dimensione estetica debba essere studiata *iuxta propria principia*, è comunque sorprendente notare come la mutazione delle forme di potere del capitalismo manchesteriano – anzitutto l'*occultamento* dello sfruttamento del lavoro che, per la prima volta nella storia delle società umane, si nasconde nella *finzione* del contratto fra persone *libere*[77] – si muova in sinergia con alcune trasformazioni *interne* al mondo delle arti. Restando nel sistema letterario, si

---

[75] *Ibidem*, p.108.

[76] Per un'analisi storico filosofica del rapporto fra *Stiltrennung* e selezione del narrabile, a cui si oppone l'emergere del *novel*, come forze estetica che può raccontare «ogni cosa in ogni modo», si veda: Mazzoni, *Una teoria del romanzo*, cit.

[77] Rosa Luxemburg, *Einfürung in die Nationalökonomie*, E.Laub, Berlin 1925 (tr. it. Cooperativa traduttori Reggio Emilia, *Introduzione all'economia politica*, Jakabook, Milano 1970); Massimiliano Tomba, *Strati di tempo. Karl Marx materialista storico*, Jakabook, Milano 2011.

consideri anche solo la distruzione della *Stiltrennung* che *novel* e lirica moderna progressivamente impongono come norma estetica. Quello che è sorprendente, insomma, è che negli stessi anni *comando sul lavoro e prescrizioni estetiche da meccanismi di potere espliciti diventano impliciti*.

Guardiamo ora il secondo fenomeno storico, che ci costringe a complicare ulteriormente l'analisi. Nel primo paragrafo di questo scritto abbiamo sostenuto che il susseguirsi dei quattro cicli di accumulazione studiati da Arrighi non va semplicemente letto come progresso diacronico, bensì come *intensificazione* di potere sistemico. La storia di lungo periodo del capitalismo andrebbe dunque osservata facendo attenzione *ai salti di intensità* della sua potenza[78]. E il passaggio dal mondo delle tecniche artigianali all'uso della tecnologia nella produzione in scala è uno di questi. A partire dalla prima rivoluzione industriale inizia infatti ad interrompersi il rapporto di continuità che ha sempre legato arte, scienza e tecnica. Nel terzo ciclo studiato da Arrighi, quello del capitalismo britannico, questa separazione diventa sistemica. La scienza viene *separata* dalla sua applicazione tecnica ed estetica ed *incorporata* in un sistema razionale di macchine operatrici che comandano il lavoro umano[79]. Precisamente a questo livello, che è insieme storico e logico, va collocato un impressionante salto d'intensità della potenza del capitalismo storico; probabilmente il più importante. Se seguiamo Marx, nel XIII capitolo del *Capitale* - intitolato *Macchine e grande industria* – troviamo un'analisi molto chiara su come il capitalismo abbia trasformato la scienza in tecnologia, vale a dire in un'arma *interna* alla competizione infra-capitalistica ed in un'arma *esterna* puntata contro il lavoro vivo. Insisto su questa trasformazione perché soprattutto nell'ultimo ciclo sistemico, quello statunitense, il *verosimile* sarà *indirettamente* generato dall'uso di tecnologie estetiche.

Ricapitolando: il concetto di verosimiglianza può essere letto come un effetto di potere di lunghissimo periodo. Aristotele, e la tradizione teorica che ne prosegue l'insegnamento, ci mostra il funzionamento tecnico di questa macchina mimetica che ha lo scopo di selezionare, dalla realtà e dall'immaginario, ciò che *può* essere narrato e *come* deve essere rappresentato. Come con ogni altra forma premoderna di organizzazione della cultura e del potere, il capitalismo storico si pone in un rapporto di conflitto, assimilazione e trasformazione. La creazione di un mercato del lavoro di uomini liberi e la produzione di un mercato estetico celebrante la libertà espressiva raccontano, ognuno nel suo ambito specifico e con velocità non perfettamente sincronizzate, il funzionamento del nuovo potere sradicante del capitalismo come comando di un meccanismo astratto (la produzione illimitata di moneta)

---

[78] Sullo studio dei cicli capitalistici, con un'attenzione ai salti di potenza, si vedano: Immanuel Wallerstein, *Historical Capitalism with Capitalist Civilization*, Verso, London New York 1995 (tr. it. di Mauro Di Meglio, *Capitalismo storico e Civiltà capitalistica*, Asterios, Trieste 2000); Michel Beaud, *Histoire du capitalisme: 1500-1980,* Éditions du Seuil, Paris 1981; Guido Carandini, *Racconti dalla civiltà capitalistica. Dalla Venezia del 1200 al mondo del 1939*, Laterza, Bari 2011;

[79] Lorenzo Cillaro, Roberto Finelli, *Capitalismo e conoscenza. L'astrazione del lavoro nell'età telematica*, Manifestolibri, Roma 1998.

– e per questo *implicito* perché empiricamente non evidente - sul mondo della vita. Nello stesso tempo, l'incorporazione della scienza in un sistema di macchine operatrici, impone *un salto d'intensità* alla potenza plasmante di questo nuovo potere non antropomorfico. Ed è precisamente al livello di questo salto che va pensato il verosimile estetico come la forza simbolica che ha lo scopo di *dissimulare* il comando del capitale sulla vita[80].

L'intero quadro così ricostruito ha un taglio unilaterale perché vuole descrivere una tendenza, all'interno della quale le contro-tendenze non solo sono ammesse, ma, esattamente come nell'analisi della caduta tendenziale del saggio di profitto, sono l'elemento decisivo della comprensione storica[81]. Questo significa che il verosimile estetico *non è solo ed esclusivamente* un effetto di potere e come tale da considerarsi non autentico o addirittura da bandire. Tutt'altro; e comunque sia, non è il giudizio morale o politico lo scopo di questo studio. Quello che sto cercando di definire è piuttosto il funzionamento di un meccanismo conoscitivo: la metamorfosi del verosimile estetico da effetto di una prescrizione esplicita ad alfabeto mimetico con cui viene rappresentata la vita, soprattutto a partire dal quarto ciclo di accumulazione sistemico.

A questo punto l'analisi dovrebbe spiegare il rapporto fra espansione finanziaria e verosimile estetico, nonché la sua continua ri-dislocazione geografica. Mi limito per ora solo ad enumerare le questioni di fondo per poi chiarire quale potrebbe essere, nell'ordine di questo discorso, l'azione del *realismo*. Naturalmente, anche solo a livello intuitivo, è facile comprendere come siano soprattutto le fasi di espansione finanziaria quelle nelle quali una grande quantità di moneta viene liberata dalla produzione diretta di merci e investita nella dimensione estetica. Il primo punto di osservazione riguarda quindi le transazioni interne al mercato dell'arte internazionale. Un *surplus* di moneta può essere investito per tante ragioni: come semplice atto speculativo (come nel caso dell'acquisto di un quadro o di una scultura da parte di un privato o di un fondo d'investimento); come bene rifugio e come *dépense* sistemica, vale a dire come consumo d'ostentazione tanto delle classi dirigenti (committenza di palazzi, quadri, poesie o poemi d'occasione, musiche o oggetti di design) quanto degli spazi centrali del sistema mondo (musei e urbanistica[82]). In questo ultimo caso, il *verosimile* viene indirettamente generato dalla forma estetica dello spazio, dal suo essere rappresentazione simbolica di forza sistemica. I nomi delle capitali della lunga storia del capitalismo occidentale

---

[80] Sul capitalismo come astrazione reale si vedano: Roberto Finelli, *Astrazione e dialettica dal romanticismo al capitalismo*, Bulzoni, Roma 1987; Riccardo Bellofiore, *Il Capitale come Feticcio Automatico e come Soggetto, e la sua costituzione: sulla (dis)continuità Marx-Hegel* in «Consecutio Temporum», pubblicato il 25 ottobre 2013 in www.consecutio.org.

[81] Sul rapporto fra analisi tendenziale e controtendenze, si veda: Riccardo Bellofiore, *La crisi capitalista, la barbarie che avanza*, Asterios, Trieste 2012, in particolare pp.13-14.

[82] Sul rapporto speculazione finanziaria e urbanistica, fondamentale è il lavoro del geografo inglese David Harvey: David Harvey, *The Urban Experience*, John Hopkins University Press, Baltimore 1989 (tr. it. di Gabriele Ballarino, *L'esperienza urbana*, Il Saggiatore, Milano 1998); Id, *Paris the Capital of Modernity*, Oxford University Press, 2001.

(Venezia Firenze Genova, Madrid e Amsterdam, Londra e Parigi, New York) non solo sono diventati simboli, immagini, suoni, rappresentazioni, in altre parole, *archetipi* dell'inconscio collettivo; ma hanno anche progressivamente costruito un *habitat* sempre più congruo alla vita astratta della moneta. La storia dei cicli sistemici, che come abbiamo ormai più volte ripetuto è da intendersi non come progresso ma come *intensificazione*, può trovare proprio nell'evoluzione dell'urbanistica un campo d'indagine privilegiato. La storia dell'imporsi di uno spazio sempre più astratto e sempre meno vincolato alle prescrizioni oggettive del *genius loci*[83] trova il suo primo salto d'intensità nella riorganizzazione hausmanniana di Parigi, voluta da Napoleone III, tra il 1851 e il 1870; per arrivare fino alle attuali pianificazioni urbanistiche di Bejin o di Dubai[84].

Il secondo punto di osservazione riguarda invece come la simbiosi fra estetica e tecnologia abbia progressivamente imposto un investimento sempre maggiore di capitale come *discrimine* all'accesso al sistema di produzione di verosimile estetico. Consideriamo rapidamente il mercato cinematografico che è un buon punto d'osservazione per analizzare questo ulteriore salto di intensità. Nella cinematografia contemporanea *mainstream* solo gli Stati Uniti possono rappresentare le forme *singolari* della vita contemporanea come forme *universali*. Solo la vita americana ha diritto ad essere riconoscibile, sul grande schermo, come il presente di tutti. E per almeno due ragioni obiettive: anzitutto perché l'industria cinematografica americana ha costruito un universo simbolico onnipervasivo (per produzione e distribuzione) grazie al suo essere epicentro mondiale della produzione di moneta. Un'enorme disponibilità di capitale può essere infatti investita in tecnologie di riproduzione, in formazione degli attori, in scrittura, in distribuzione e così via. In realtà, niente di nuovo, visto che qualcosa di simile accadeva, per esempio, già durante il nostro Rinascimento nel mondo della raffigurazione pittorica e dell'architettura. Quello che è radicalmente diverso è però l'*intensità*, la *forza* con cui il modello normativo riesce ad imporsi. Che è la forza di essere oggi il centro mondiale della produzione di moneta. Quindi, la prima ragione sta nell'accesso diretto ad un credito monetario di dimensioni non equiparabili, almeno per il momento, a quello di altre potenze del sistema mondo. Accesso al credito che agisce, all'interno della sintassi mimetica (ciò che *può* essere rappresentato e *come* può esserlo), influenzando dei due soprattutto il secondo termine, la *forma* della rappresentazione, il *come* si mette in scena la vita. Del resto, nell'attuale salto

---

[83] Christian Norberg-Schultz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979

[84] Sulla storia della metamorfosi spaziale del capitalismo, in particolare sul nesso bolla speculativa e *sprawl* urbano: Harvey, *Breve storia del neoliberismo*, cit; con una prospettiva puramente estetico-architettonica, si veda invece: Leonardo Benevolo, *La fine della città*, Laterza, Roma 2011; Mike Davis, Daniel Bertrand Monk (edited by), *Evil Paradises: Dreamworlds of Neoliberalism*, New Press, New York 2007; Rem Khoolaas, Hal Foster, *Junkspace with Running Room*, Notting Hill Editions, London 2013.

d'intensità del capitalismo come potenza, la tecnologia è diventata la forma estetica della riproduzione della vita[85].

Per quanto riguarda invece il primo dei due termini, *cosa* narrare, *quali parti* della vita e dell'habitat umano vanno prediletti perché siano riconoscibili come verosimili, qualunque sia la scelta tematica dovrà rispondere o confliggere – poco importa - con due norme implicite. La prima riguarda l'antropologia. La vita umana è *nuda vita*, priva di sensi di colpa e di vergogna, esposta senza protezioni culturali al dominio delle pulsioni e alla lotta per la sopravvivenza, di cui guerra e pornografia sono l'alfabeto primario. La seconda norma riguarda invece l'habitat. La vita che viene rappresentata sullo schermo si dovrà muovere per lo più in uno spazio fisico plasmato o, comunque sia, orientato dal potere della moneta. Tanto dai suoi segni visibili, nell'urbanistica come nell'architettura; quanto dalla sua incontrovertibile tendenza espansiva, esteticamente rappresentata come capacità di imprimere su un spazio limitato l'apertura verso l'infinito. Già queste caratteristiche *implicite* dell'habitat e dell'antropologia del mondo statunitense di per sé comunicano forza simbolica. Ricapitolando: accesso privilegiato al credito, monopolio della tecnologia e rappresentazione della realtà della moneta come spazio estetico e come addomesticamento dell'umano, generano indirettamente uno *standard* di verosimiglianza a cui l'intero sistema risponde facilitando o precludendo l'accesso al mercato internazionale di produzioni estetiche non americane; garantendo o meno, così, la possibilità della loro esistenza come consumo simbolico internazionale.

In queste pagine ho provato a definire un'ipotesi teorica che legge il verosimile estetico come espressione di forza simbolica, in altre parole come effetto dell'investimento, diretto o indiretto, di *surplus* di moneta nella dimensione estetica. A questo punto restano sospesi però due problemi. Il primo è più semplice, anche se non trascurabile. Per rendere più mosso lo scarno profilo disegnato in questo breve scritto, andrebbe almeno ricordato che il sistema delle arti reagisce e, di volta in volta ha reagito, in modo *elastico* al susseguirsi dei cicli di accumulazione. Non tutte le arti restano costantemente al centro del mercato internazionale; con l'esclusione ovvia di urbanistica e architettura. Di volta in volta alcune discipline assumono un ruolo guida nella produzione di verosimile estetico, per poi perderlo nei cicli successivi. Semplificando al massimo, si può sostenere che la letteratura ha un ruolo centrale soprattutto nel terzo ciclo di accumulazione, quello britannico con l'emergere del *novel* francese e inglese[86]; così come la pittura è la disciplina guida del ciclo italiano e olandese; e così via. É importante questa considerazione

---

[85] Fredric Jameson, *Surrealism without Unconscious* in Id, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., pp. 82-110.

[86] Su questo tema si veda, in particolare, lo studio di Edward Said su sviluppo del *novel* e lotta imperialistica fra Inghilterra e Francia per dominare il mondo non occidentale: Edward Said, *Culture and Imperialism*, Vintage Book, New York 1994 (tr. it. di Stefano Chiarini e Anna Tagliavini, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti Editore, Roma 1995)

perché soprattutto con l'avvento dell'ultimo ciclo, le arti che meno necessitano investimenti di capitale diretto per la loro realizzazione (come per esempio la poesia, la narrativa o la pittura) godranno di un più ampio spazio di libertà; e quindi della possibilità diretta di contestare i limiti di verosimiglianza imposti.

Quest'ultima considerazione introduce la discussione del secondo e ultimo problema. L'impostazione di questo lavoro oppone verosimiglianza a realismo. L'opposizione non è affatto scontata; tutt'altro. Per molti studiosi di estetica o di teoria della letteratura, come per esempio Northop Frye[87], i due termini si possono tranquillamente sovrapporre. Per questa ragione è importante chiarire, per quanto possibile, il concetto di realismo proposto in questo studio, con l'accortezza di considerarlo però come semplice strumento di lavoro, senza alcuna pretesa di entrare nel merito di un dibattito che ha i confini dell'infinito. Se dunque la verosimiglianza è un effetto di potere che il capitalismo *sussume*, sia in modo formale che in modo reale, il realismo è la contestazione di questo comando. Nel campo dell'estetica, potrebbe essere letto come l'equivalente del lavoro vivo; che, nell'impostazione di Marx, resta l'unico oppositore, logico e quindi storico, al comando della moneta e della sua accumulazione senza fine. Questa significa che lo spazio del realismo è uno spazio intermittente, conflittuale, soggettivo, sempre possibile e sempre evanescente. Detto con altre parole, è la forma che assume, nella dimensione estetica, la ribellione della vita alla sua trasformazione in pura energia inintenzionale.

Federico Bertoni ha indicato due grandi modi possibili di pensare questo concetto. In senso stretto e in senso lato, come una categoria estetica e storiografica o come «una categoria transtorica e universale, una sorta di «costante mimetica dell'arte» senza limiti di tempo, luogo, genere o forma espressiva, svincolata dalla poetica esplicita degli autori o dagli sviluppi della riflessione teorica»[88]. Entrambi gli usi, come è ovvio, hanno limiti e punti di forza. Prediligere il secondo significa aprire il campo d'analisi ad ogni forma estetica capace di muoversi *dentro* e *contro* i limiti imposti dallo *standard* di verosimiglianza di volta in volta vigente. Questo significa che il realismo, mentre contesta ciò che *deve* e *può* essere considerato realtà, riabilita forme di vita «reali, ma non verosimili». E per questo è prezioso. Perché è l'esperienza della libertà come apertura del possibile.

Secondo Maurizio Ferraris, uno dei sintomi più interessanti dell'emergere di una nuova tendenza *realistica* nella riflessione filosofica contemporanea starebbe nel fatto che «si sia tornati a considerare l'estetica non come una filosofia dell'illusione, bensì come una filosofia della percezione». Questo cambiamento di 180° avrebbe «rivelato una nuova disponibilità nei

---

[87] Nel saggio più noto di Northop Frye, *Anatomia della critica*, si legge, in due passaggi distinti, che «il realismo è la tendenza alla verosimiglianza»; e che «il realismo è la tendenza a raccontare una storia plausibile» in Northop Frye, *Anatomy of Criticism: four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957 (tr. it. di Paola Rosa-Clot e di Sandro Stratta, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 1969, pp. 69, 182)

[88] Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, pp.30-31.

confronti del mondo esterno, di un reale che esorbita dagli schemi concettuali, e che ne è indipendente – proprio come non ci è possibile, con la sola forza della riflessione, correggere le illusioni ottiche, o cambiare i colori degli oggetti che ci circondano»[89]. Scopo del mio studio è precisamente quello di contestare quest'opposizione, mostrando come il conflitto fra verosimile estetico e realismo s'involva quasi sempre in un'antinomia[90]. Perché la ricostruzione di questa dinamica conflittuale potrebbe mostrare per un verso come un'illusione percettiva possa essere effetto di una forza sistemica; per un altro, come la possibilità di una percezione reale del mondo della vita non sia mai qualcosa di oggettivo, garantito di per sé, ma sia sempre esito di un rapporto di forza; quindi di un conflitto. Il realismo, in altre parole, potrebbe essere definito come *lo spazio della possibilità dell'esistenza del soggetto*[91].

[89] Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma 2012, p. 47.
[90] Arturo Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra ad Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
[91] Fredric Jameson, *The antinomies of realism*, Verso, Durham 2013.

MODELLI

4.

Franco Fortini

Tutto se non si vince ritornerà

(Franco Fortini)

Franco Fortini è stato uno dei più importanti intellettuali italiani della seconda metà del Novecento. Tuttavia, il suo nome dice poco, se non addirittura pochissimo, a chi oggi abbia meno di trent'anni. Del suo lavoro di scrittore, di poeta, di traduttore, di rigoroso intellettuale politico, di severo polemista, il presente non porta che rarissime tracce. Rispetto a personaggi molto diversi, ma a lui facilmente associabili, come furono Pier Paolo Pasolini o Italo Calvino, la cui fama e popolarità è oggi fuori discussione, perfino a livello internazionale, Fortini è all'opposto una figura intellettuale quasi del tutto rimossa; le sue opere, tranne alcune eccezioni, sono per lo più fuori catalogo. Solo chi si occupa professionalmente di storia letteraria sa riconoscerlo come uno dei più importanti poeti della tradizione post-montaliana, collocandolo correttamente accanto a Vittorio Sereni e Mario Luzi e ricordandone, magari, la funzione di mediatore in Italia dell'opera di Bertold Brecht. O poco altro.

Per questa ragione, credo che un buon modo per iniziare a tratteggiare il profilo generale di un intellettuale politico come Fortini sia anzitutto quello di provare a ragionare sul significato storico della rimozione che il suo lavoro ha subito. Prima dunque di presentare gli elementi essenziali della sua biografia e del suo pensiero, partirò descrivendo il conflitto che per molti anni l'ha opposto a Calvino, ma soprattutto a Pasolini. Nel confronto con questi due grandi scrittori del secondo Novecento italiano, dovrebbe risaltare con una certa chiarezza la *differenza specifica* del suo lavoro intellettuale. Da cui mi pare discenda, come logica conseguenza di una sconfitta storica molto più vasta, l'oblio che la sua opera e il suo pensiero tutt'ora subiscono.

Attraverso Pasolini e Calvino[92]

A differenza di Fortini, Pasolini e Calvino sono stati scrittori gravitanti, naturalmente non senza problemi e scontri, nell'orbita culturale del PCI. Qui non interessa ricostruire il progressivo evolversi di un distacco – nel caso di Calvino, dopo il '56 – o di un complicato ed intermittente rapporto di espulsione e riavvicinamento – come nel caso di Pasolini. Quello che si può sostenere, anche se in modo necessariamente apodittico, è che entrambi appartengono alla storia della crisi della cultura comunista in Italia. Tanto in Pasolini, quanto in Calvino, è riconoscibile, infatti, un itinerario espressivo ed intellettuale che a quella crisi cerca risposte e soluzioni nuove. E non senza originalità e successo. L'itinerario di Fortini, rispetto ad entrambi, è invece molto più lineare: il suo anticapitalismo è stato radicale quanto il suo rifiuto politico del comunismo stalinizzato. Del resto, Fortini non fu mai iscritto al PCI; i suoi saggi, fin dalla fine degli anni Quaranta, possono all'opposto essere letti come documento storico di un'implacabile requisitoria contro le distorsioni dello stalinismo, italico e mondiale[93]. Se nutrì non poche speranze sulla rivoluzione cinese - nel 1955 partecipò, insieme a Norberto Bobbio, Pietro Calamandrei, Cesare Musatti, Antonello Trombadori e Carlo Cassola alla prima delegazione occidentale nella Repubblica popolare di Mao[94] – l'amicizia con Edoarda Masi lo mise da subito in guardia sulle contraddizioni di quell'immensa trasformazione sociale; e, dalla fine degli anni Settanta in poi, sui fenomeni degenerativi che avrebbero trasformato la Cina in quello che è oggi: l'epicentro dell'accumulazione mondiale.

In un testo poetico del 1958, intitolato niente meno che *Il comunismo*[95], Fortini descrive, non senza ironia, il proprio tumultuoso rapporto con «la causa» e con «i compagni». Credo valga la pena citarlo per intero:

Sempre sono stato comunista.
Ma giustamente gli altri comunisti
hanno sospettato di me. Ero comunista
troppo oltre le loro certezze e i miei dubbi.
Giustamente non m'hanno riconosciuto.

La disciplina mia non potevano vederla.
Il mio centralismo pareva anarchia.
La mia autocritica negava la loro.
Non si può essere un comunista speciale.
Pensarlo vuol dire non esserlo.

---

[92] Per un'analisi del rapporto Fortini/Pasolini, si veda anzitutto: Luca Lenzini, *Attraverso Pasolini e Fortini* in *Un'antica promessa* cit., p.157-184

[93] Franco Fortini, *Dieci inverni (1947-1957). Contributi ad un discorso socialista*, Feltrinelli, Milano 1957.

[94] Un diario di questo viaggio, che attraversò anche l'Unione Sovietica, si può leggere in: Id., *Asia Maggiore* [1956], Manifestolibri, Roma 2007.

[95] Id, *Il comunismo* in *Una volta per sempre* ora in Id, *Versi scelti*, Einaudi, Torino 1989, p. 136.

Così giustamente non m'hanno riconosciuto
i miei compagni. Servo del capitale
io, come loro. Più, anzi: perché lo dimenticavo.
E lavoravano essi; io il mio piacere cercavo.
Anche per questo sempre ero comunista.

Troppo oltre le loro certezze e i miei dubbi
di questo mondo sempre volevo la fine.
Ma anche la mia fine. E anche questo, più questo,
li allontanava da me. Non li aiutava la mia speranza.
Il mio centralismo pareva anarchia.

Com'è chi per sé vuole più verità
Per essere agli altri più vero e perché gli altri
siano lui stesso, così sono vissuto e muoio.
Sempre dunque sono stato comunista.
Di questo mondo sempre volevo la fine.

Vivo, ho vissuto abbastanza per vedere
da scienza orrenda percossi i compagni che m'hanno piagato.
Ma dite: lo sapevate che ero dei vostri, voi, no?
Per questo mi odiavate? Oh, la mia verità è necessaria,
dissolta nel tempo e aria, cuori più attenti ad educare.

Anche se oggi questo termine può sembrare quasi del tutto incomprensibile, Fortini voleva essere un rivoluzionario. Il punto di partenza non negoziabile della sua riflessione critica e poetica è la fine del modo di produzione capitalistico. Per tutta la vita sceglierà di stare dalla parte del lavoro vivo contro la logica astratta ed autodistruttiva dell'accumulazione.

Calvino e Pasolini hanno seguito invece un itinerario più tradizionale. Hanno cercato, in un primo tempo, di interpretare, benché in forme espressive diametralmente opposte, un *ruolo* antico, ma in linea con la politica culturale del PCI: quello del letterato civile, del poeta impegnato, dell'artista coscienza infelice della vita offesa. In un secondo tempo, entrando in crisi quel modello di cultura di fronte alla fine del togliattismo e soprattutto alla simmetrica intensificazione delle forme espressive dell'industria culturale, hanno cercato strade nuove. E tuttavia, semplificando al massimo, si può sostenere che entrambi hanno provato a riadattare, in un contesto culturale ormai mutato, quel *ruolo* di intellettuale *engagé* a cui tutto sommato restano fedeli. Calvino modificherà il proprio profilo di scrittore civile in quello di scienziato della scrittura: si immaginerà come un osservatore distaccato dalla vita alla ricerca di un senso, circostanziato e sempre relativo. È in fondo, la sua, la messa in scena di un soggetto malinconico, imprigionato nei confini di una convenzione, come quella del gioco letterario, vissuta, soprattutto nelle ultime opere - *Lezioni americane* e *Palomar* - come barriera di sabbia fragilissima eretta contro l'informe barbarico che avanza veloce e inesorabile come la marea. Pasolini, all'opposto, è l'autore che punta tutte le sue carte contro le barriere e i confini della

convenzione letteraria, che vuole forare, aprire e oltrepassare: se Calvino sceglie per sé il ruolo di scienziato, Pasolini preferisce quello del predicatore profetico capace di indicare, nel proprio personale moto di ribellione contro il presente, le forze e i poteri che lo devastano.

Da parte sua, invece, Fortini, non avendo mai scommesso sul PCI, e men che meno su quel modello di lavoro intellettuale, di fronte alla crisi dello stalinismo non arretra di un passo. Anzi. I saggi più famosi di quegli anni, come *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* e *Astuti come colombe*, entrambi pubblicati nel 1965 in *Verifica dei poteri*, sono proprio una diagnosi lucida, e forse definitiva, dell'errore politico nascosto in quel progetto culturale di cui il PCI è stato, in Italia, il massimo promotore: l'*engagement*. Ma altrettanto lucida è l'analisi della successiva metamorfosi progressista di quell'idea di un impegno civile *tutto e solo* culturale. Di fronte alle nuove avanguardie o ai progetti di trasformazione del *ruolo* intellettuale alla Calvino o alla Pasolini, il suo dissenso sarà sempre radicale. Chi crede di trasformare la società facendo saltare in aria la sintassi o semplicemente azzerando il sistema delle *forme* estetiche non si rende davvero conto che il capitale sta facendo lo stesso, ma con ben altri mezzi e potenza; ma soprattutto ignora che l'antitesi è altrove. Contro l'insieme di questi progetti di modernizzazione del *ruolo* di scrittore Fortini opporrà, insieme, Brecht e Mandel'stam: prima di ogni impegno estetico, si discuta anzitutto dei rapporti di proprietà; prima di ogni sperimentalismo e fuga in avanti avanguardistica, si ricordi che la poesia classica è la poesia della rivoluzione. Perché l'idea di uomo integrale lì protetta è, insieme, *anticipo* di un futuro liberato e *forma* che illumina per antinomia la miseria che contro ogni ragionevolezza ancora incatena il nostro presente.

A partire dagli anni Sessanta, Fortini ha sempre più esacerbato il giudizio politico sulle scelte intellettuali di Pasolini e Calvino, i quali, da parte loro, nonostante le critiche ricevute, hanno invece continuato a considerarlo come uno degli interlocutori privilegiati, se non il lettore ideale, di quanto andavano scrivendo o realizzando, negli anni, con le loro opere. Molte lettere di Pasolini e di Calvino, a lui indirizzate, sembrano essere state scritte nello stesso momento e dalla stessa persona. Ne prenderò come esempio solo due. La prima è un biglietto che Pasolini invia alla fine del 1961, in risposta ad una lettera dove, almeno per una volta, Fortini sembra cedere le armi e complimentarsi con l'amico per il successo e la bellezza di *Accattone* («per aver fatto *Accattone*, ti perdono molte cose»). Vediamo come gli risponde Pasolini:

ti scrivo solo un magro biglietto, per ricordarti che esisto e che soprattutto tu esisti in me: esisti tanto da essere l'ideale destinatario di quasi tutto quello che scrivo. Spero di esserlo un poco anche io per te, anche se non possiedo la tua formidabile ed esplicita, sempre, reattività[96].

[96] Id, *Uno scambio di lettere* in *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi 1993, p. 121.

Una risposta quasi identica è quella che Calvino scrive il 3 giugno 1977 da Parigi. Dopo aver ricevuta una lettera di complimenti da Fortini per la pubblicazione del racconto la *Poubelle Agréée* («la tua *Poubelle* è un *boîte à merveilles*. Hai scritto un pezzo bellissimo. Credo che i più ci metteranno un bel po' ad accorgersene perché non si presta, come molti dei tuoi scritti più recenti, alle brame dei giovinetti delle ultime piogge e mode») gli risponde con queste parole:

Caro Fortini – la tua lettera m'ha fatto un enorme piacere. Di quelle pagine tu eri – già mentre le scrivevo – uno dei lettori ideali, e tenevo molto al tuo giudizio. Tu sei una delle poche persone con cui continuo a dialogare – anche senza parlarci né scriverci – : devo dire che più raramente di una volta mi trovo a contraddirti[97].

Fortini, da parte sua, non smetterà mai, fino alla fine, di distinguere la propria traiettoria intellettuale e politica da quella dei due suoi amici/antagonisti. In un commento di raccordo scritto presumibilmente nei primi anni Novanta, interno alla sezione epistolare di *Attraverso Pasolini*, che è il suo ultimo libro pubblicato in vita, la distanza è segnata quasi con violenza. Pasolini e Calvino, più o meno involontariamente, avrebbero infatti favorito - e non a caso proprio a partire dagli anni Sessanta - nella forma di lavoro intellettuale scelto, come nei modelli estetici praticati, un'idea di cultura e di intervento politico sul presente che la *mutazione* avrebbe, negli anni, integrato come opposizione trasgressiva illusoria o come nobile e distaccato disincanto:

È forse difficile oggi rendersi conto di quanto fosse stridulo il contrasto fra il modo in cui veniva vissuto il presente fra Torino e Milano in quegli anni di trasformazione profonda e l'immagine che di quello ci veniva da Roma. Per di più quasi tutti gli intellettuali che erano stati vicini a pubblicazioni come «Quaderni rossi» e «Quaderni piacentini», fra il 1962 e il 1964 scomparivano alla vista, rinunciavano alla «presenza», sopravvivevano nelle forme più modeste e anonime. È forse difficile capire, oggi, che per costoro, non solo Pasolini ma anche Calvino erano dei «perduti», dei passati nel campo avverso[98].

A partire dagli anni Sessanta, mentre Fortini, licenziato da Olivetti e da Einuadi, lavora come professore di scuola secondaria e si muove all'interno della galassia non istituzionale dei movimenti e della nuova sinistra, Pasolini e Calvino iniziano invece a posizionarsi, con successo, al centro del campo intellettuale ed artistico italiano; il primo come regista *maudit* integrato nello star-system del cinema di ricerca europeo, il secondo come scrittore di best-seller raffinati, tradotti in moltissime lingue, e consulente di punta dell'Einaudi, la più prestigiosa casa editrice italiana. Dunque: da una parte, successo economico, prestigio, fama, riconoscimenti; dall'altra, impegno politico come

---

[97] Giuseppe Nava, Elisabetta Nencini (a cura di), *Italo Calvino – Franco Fortini. Lettere scelte 1951-1977* in «L'ospite Ingrato», I, 1998, pp. 116, 118.
[98] Franco Fortini, *Uno scambio di lettere* in Id, *Attraverso Pisolini*, cit., p. 122.

lavoro di servizio invisibile e *interno* alle lotte dei movimenti anti-sistemici. Due mondi opposti, non c'è dubbio; come opposte, inevitabilmente, sono le forme pratiche di intervento e di lavoro intellettuale vissute. Non è un caso dunque se, ancora oggi, il valore politico della scrittura di Fortini, diversamente da quanto è poi accaduto con gli scritti polemici di Pasolini anzitutto, ma anche di Calvino, è riconosciuto - purtroppo - quasi esclusivamente da chi è appartenuto a quella storia di trasformazione sociale, che il presente ha con forza annientato. Come ha scritto, non senza ragioni, Rossana Rossanda:

Fortini giace insepolto fuori dalle mura. E si spiega: ha voluto essere una voce poetica di quella parte del secolo che aveva tentato l'assalto al cielo d'un cambiamento del mondo, ha perduto ed è ricaduta fra le maledizioni del Novecento e l'inizio di un millennio che non ne sopporta il ricordo[99].

Pasolini e Calvino, invece, hanno riscosso in vita, e proprio a partire dagli anni Sessanta, un vasto e duraturo successo di pubblico, anche internazionale; per diventare, negli anni successivi alla morte, due classici riconosciuti del secondo Novecento italiano. Entrambi: con buona pace di Carla Benedetti. Dopo la pubblicazione dei dieci volumi nei Meridiani dell'*opera omnia* di Pasolini - *unico* autore di tutta la tradizione letteraria italiana a godere di un riconoscimento di queste dimensioni editoriali - credo che le sarà molto difficile sostenere oggi la tesi che mosse un suo fortunato *pamphlet* di qualche anno fa[100]. Per essere chiari: quello che distingue realmente Fortini, come scrittore e poeta, da Calvino e Pasolini, è il suo *posizionamento* come intellettuale all'interno dei conflitti di massa. La sua convinzione profonda è che il lato politico della cultura vada studiato e praticato anzitutto nell'organizzazione del lavoro intellettuale. Se non si analizzano le condizioni di possibilità materiale del proprio lavoro, se non si attraversano, fino in fondo, le contraddizione di classe che ne deformano l'autocoscienza e i poteri; se non si porta fino alle estreme conseguenze la *critica dei propri strumenti espressivi*, si può tranquillamente vivere nell'inganno di essere autori al di sopra del processo di mercificazione che invade l'esistente; si potranno perfino criticarne gli effetti devastanti sul mondo, *ma senza* riconoscerne le cause reali; le stesse che trasformano un autore in un'icona/merce della trasgressione o del disincanto. Quello che Pasolini e Calvino rifiutano di compiere è in sostanza una critica radicale dei mezzi di comunicazione che usano, la sola che avrebbe potuti introdurli in un universo realmente politico. È una questione centrale per capire Fortini e va approfondita.

---

[99] Rossana Rossanda, *Uno sperato di tutto ragione* in Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, p. XIII.
[100] Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

Liberazione del lavoro

In un articolo intitolato *Le firme supplici*, pubblicato alla fine del 1977 e poi confluito in *Insistenze*, Fortini prende spunto dalla sostituzione di Piero Ottone con Francesco Di Bella alla direzione del «Corriere della Sera» per riflettere sull'uso politico che le direzioni dei quotidiani hanno fatto, negli ultimi trent'anni, dei propri collaboratori esterni. La sostituzione di Ottone nascondeva in realtà questioni politiche molti gravi, che di lì a poco sarebbero state scoperte: vale a dire il coinvolgimento diretto della famiglia Rizzoli, allora proprietaria del quotidiano, nella loggia massonica P2, di cui Di Bella era membro. Dopo questa inquietante sostituzione, un gruppo di collaboratori esterni, fra cui Fortini – che in primo momento è incerto se firmare o meno il documento, visto che ha già deciso di andare allo scontro diretto e dimettersi – chiede l'estensione del diritto sindacale di poter discutere, con il direttore e la redazione del giornale, la linea editoriale del quotidiano. Di fronte ad un così brusco cambio di direzione, infatti, i collaboratori esterni chiedono un minimo di verifica e di controllo sulla linea del giornale di cui comunque restano firme prestigiose. La richiesta viene naturalmente respinta. Alcuni collaboratori, insieme a Fortini, daranno le dimissioni; altri continueranno a collaborare lo stesso. La storia di questo piccolo conflitto sindacale portato all'interno della direzione del più influente quotidiano nazionale da uno sparuto gruppo di firme esterne, più o meno importanti, offre a Fortini l'occasione per riflettere sull'uso ambivalente della *funzione autore* in questa circoscritta forma di collaborazione.

L'articolo anzitutto ricostruisce per sommi capi un problema già analizzato da Fortini in *Astuti come colombe*. Il problema è quello della fine del mandato sociale per gli scrittori a partire dal *boom* degli anni Sessanta:

> Se ben ricordiamo, nella prima metà degli anni Sessanta, lo «scrittore» aveva perduta la sua rilevanza semisecolare sulla terza pagina del quotidiano e aveva dovuto ripiegare sulle rubriche dei settimanali. Le mode della neoavanguardia prima, poi la crescita della protesta giovanile e studentesca dissolsero definitivamente l'aura del «direttore di coscienza».

Fortini continua ricordando che l'attacco a quell'idea di scrittore come umanista generico, veniva da due direzioni antitetiche: la prima, di area tecnocratica progressista, chiedeva specializzazioni e scienza, quindi esperti. La seconda, invece, propria dei movimenti di contestazione giovanile, disprezzava la letteratura per le sue forme tradizionali di linguaggio e di illusorio *engagement* al di sopra delle parti, in stile anni Cinquanta: di qui il non riconoscimento, per quella generazione, della funzione politica di autori come Moravia, Morante, Pasolini e Calvino. Era un rifiuto ambivalente, ma che avrebbe portato fino ad una negazione profonda del presunto potere della cultura, tanto umanistica quanto tecnica, e alla conoscenza approfondita della sua subordinazione diretta alle forme di sfruttamento, di selezione e di produzione, dell'industria culturale.

Ma è solo a questo punto, per Fortini, che il lavoro intellettuale può entrare realmente in una dimensione politica. Dopo aver attraversato fino in fondo le falsi immagini di Sé come *autore* (prestigio, autonomia, libertà), dopo aver ricostruito il posizionamento reale e lo sfruttamento subito all'interno della macchina dell'industria culturale, a quel punto il livello dello scontro può alzarsi e diventare politico: gli intellettuali si riconoscono come lavoratori, si organizzano sindacalmente, chiedono potere di verifica e di controllo sulla propria attività:

non è un caso che questa conoscenza si traducesse, in quel periodo, nei primi tentativi di organizzazione di una rappresentanza politico-sindacale di tipo fino allora sconosciuto all'interno di alcune case editrici, dove la forza-lavoro intellettuale chiedeva compartecipazione alle scelte e alla gestione culturale.

Questo tipo di educazione politica e di organizzazione del lavoro intellettuale portava con sé richieste sindacali di settore, ma soprattutto esprimeva esigenze generali di trasformazione sociale. Era solo una parte, infatti, di un movimento più vasto, e per quasi un decennio egemonico in Italia, di conflitto sociale portato *dentro la dimensione del lavoro*, mettendone in discussione *comando*, *condizioni materiali* e insieme *qualità*. Contro questo movimento, che nei suoi punti più alti e rigorosi fu realmente capace di mutare temporaneamente i rapporti di forza all'interno di vasti settori della società italiana, lo Stato agì con tutti i mezzi, leciti ed illeciti, dalla strategia della tensione all'inflazione. Ed essendo lo scontro poderosamente giocato ad armi impari, i movimenti per un po' resistono e poi si sfaldano; e una volta separata dal conflitto politico di cui era logica continuazione, l'esigenza di una trasformazione complessiva del costume e della cultura viene parzialmente accolta, ma *conformata* a diritto civile. Poco più di un adeguamento necessario all'incremento di nuovi consumi in una società ormai affluente.

Ed è proprio su questo processo di *modernizzazione repressiva* che, come è noto, si scaglia Pasolini. Ma solo come *autore*, appunto; come spettatore al di sopra delle parti. Può denunciare gli effetti, può profeticamente disegnare una tendenza apocalittica generale; non può tuttavia capire l'uso che viene fatto del suo lavoro e del suo nome. Che è quello, secondo Fortini, di trasformare in generico discorso antropologico e in questione di diritti civili e libertà della persona, la forza di un ben più destabilizzante conflitto politico di massa. Non è un caso, dunque, che proprio negli stessi anni in cui lo Stato agisce brutalmente contro i movimenti, i più importanti quotidiani nazionali tornino a conferire a scrittori come Pasolini, Calvino, Moravia e la Ginzburg, un mandato sociale come generici direttori delle coscienze:

Di qui la sorpresa di alcuni di noi quando, qualche anno più tardi, la direzione di Piero Ottone aprì spazi e conferì autorità proprio a quel tipo di intervento «etico» che pareva scomparso. […] L'operazione che gli «scrittori» adempirono sul «Corriere» (a anche su non pochi altri giornali) fu di disinnescare quanto ancora restava di propriamente eversivo nel repertorio extra-parlamentare e di accettarne e discuterne

invece le richieste di «diritti civili». […] Per questa tematica hanno lavorato, fra terza e prima pagina, proprio gli autori (Calvino, Pasolini, Moravia, Ginzuburg, e non pochi altri) che il decennio precedente aveva allontanato dalla ribalta: essi interpretavano le esigenze di un'area che diviene importante ogni volta che sono in gioco problemi di libertà; e che perde importanza quando i conflitti sociali, espliciti o impliciti, inalveati o no nelle forme del gioco politico, si fanno più seri[101].

Dietro l'uso delle collaborazioni esterne, è come se la funzione pubblica dell'autore riconquistasse proprio quel falso potere – prestigio, autonomia, libertà – contro cui le forme comuni dell'intellettuale massa, e solo qualche anno prima, avevano radicalmente combattuto. Dietro questa *restaurazione* del mandato sociale allo scrittore, dunque, va letta, per Fortini, la volontà di neutralizzare l'idea che un conflitto sociale, portato *dentro la dimensione del lavoro*, anche intellettuale, possa di nuovo arrivare fino al punto di mettere in discussione i presupposti generali (politici, culturali, antropologici) della riproduzione allargata.

Attraversare le false immagini di Sé

Con la fine degli anni Settanta, e la sconfitta politica del lavoro, naufraga sempre più anche l'idea di una necessaria trasformazione del *ruolo* intellettuale; e con quest'ultima viene forzatamente spostata nell'irrealtà la persuasione che sia possibile lottare per una cultura diffusa, capace di portare il senso comune fino alla comprensione politica del presente. È difficile capire oggi il senso di molti degli scritti saggistici, e perfino della poesia, di Fortini, perché sono precisamente orientati a questo fine. Lo presuppongono come un orizzonte scomparso. La sua scrittura, infatti, non si rivolge ad un pubblico generico, come invece quella di Pasolini o di Calvino e, nello stesso tempo, non è neppure *organica* ad un partito, ad un movimento sociale o tecnicamente accademica. Come ha più volte egli stesso ripetuto:

non parlo a tutti. Parlo a chi ha una certa idea del mondo e della vita e un certo lavoro in esso e una certa lotta in esso e in sé[102].

Non dovrebbe essere difficile capire a questo punto che l'oblio caduto sull'opera e sulla figura intellettuale di Fortini deriva precisamente dalla scomparsa dei destinatari verso cui la sua scrittura è orientata. Non solo. È l'idea stessa di politica - come fare cosciente e possibilità comune di emancipazione - presupposta da questa forma di lavoro intellettuale ad essere, insieme alla memoria di quegli anni, rimossa dall'orizzonte d'attesa del presente. Senza una comunità politica coinvolta in un progetto di trasformazione radicale della società questi scritti, come i vecchi 33 giri, girano a vuoto. A partire dagli anni Ottanta, inizia ad essere visibile, anche per Fortini,

---

[101] Franco Fortini, *Le firme supplici* in Id, *Insistenze*, pp. 105-107.
[102] Id, *Scrivere chiaro* in Id, *Questioni di Frontiera*, Einaudi, Torino 1977, p. 125.

quella *mutazione* di cui, qualche anno prima, l'amato/odiato Pier Paolo aveva parlato nei suoi famosi *Scritti corsari*. Con un'impressionante rapidità, infatti, il quadro generale della società e della cultura italiana *muta*. Spariscono dalla scena pubblica i destinatari verso cui la scrittura di Fortini è diretta e, nello stesso tempo, per tantissime ragioni che qui non possono essere spiegate, viene reciso il confronto con le nuove generazioni che sembrano vivere ormai in un mondo separato, impermeabile alla ricerca di un senso storico e politico del presente. Discutendo con Rossana Rossanda sui contenuti politico/culturali dell'incontro giovanile organizzato da Roberto Roversi, a Bologna, ad un anno dalla strage del 1980, così scrive:

Perché andare a dire quel che non ci viene chiesto? […] Debbono essere i giovani a chiedere, a cercare chi può rispondere, a domandare sempre di più, a federarsi, a controllare; altrimenti meritano di essere lasciati affogare nella panna delle proprie spiegazioni organizzate. Debbono arrivare a sentire intollerabile la loro miseria e la loro ignoranza. Debbono chiedere aiuto. Al passato; alla storia; ai libri dei morti. Debbono morire al presente. Finché non capiranno che chiunque altrimenti li lusinga è il loro nemico, non meritano che di distrarsi a Bologna e di leggersi a vicenda le loro caritatevoli poesie di bambini cresciuti. Avranno, tutt'al più il destino dei loro genitori. Che i giovani si separino, invece. Li invito ad una dissidenza meno vistosa di quella del '68 ma più spietata e intransigente. A una clandestinità; che nulla abbia con quella terroristica. A una segretezza; che nulla abbia della P2. Una congiura in piena luce che non perdoni nessuno e non renda facondo il disprezzo; e che, con tenacia da formica, ripensi e rifondi le ragioni di una democrazia, proponendosi un «fino in fondo» che implica la più radicale condanna, quella dell'oblio, per li avrà ingannati[103].

Da questa risposta emerge con chiarezza come Fortini intenda lo scopo del proprio mestiere. Per lui la riflessione ideologica non è un discorso moralistico che un soggetto esterno propone ed impone ad un altro soggetto, generico, subalterno e ancora informe. L'attività critica è piuttosto lavoro autoriflessivo di un gruppo, di una classe sociale sulla *forma* della propria esistenza. Il fine è quello di corrodere le false immagini di sé, di riconoscere cioè la deformazione forzata che ogni soggettività subisce sotto il dominio stregato del capitale. In una lontana pagina della fine degli anni Sessanta quest'idea, vera e propria stella polare della sua produzione intellettuale, veniva descritta così:

il compito ideologico non è quello di dar forma ad un informe (soluzione tipica del razionalismo borghese), di venerare un informe (soluzione dell'estremismo vitalistico e avanguardistico) o di difendere un catalogo di forme (soluzione del populismo) ma di criticare l'immagine mistificata, ossia la forma illusoria, che la classe oppressa ha di se stessa. Non quindi col tradizionale processo di assunzione a coscienza e a consapevolezza, ma con la proposta di attività, di prassi[104].

---

[103] Id, *Per una congiura in piena luce* in Id, *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1054.
[104] Id, *Prefazione alla seconda edizione* in Id, *Verifica dei poteri* [1965], Einaudi, Torino 1989, p. 311.

Il lavoro critico è anzitutto un lavoro autoriflessivo di un gruppo; *implica una relazione* orientata da una comune volontà di conoscenza, di autoeducazione e quindi di lotta. Per questo, Fortini, rispondendo a Rossanda, insiste sulla necessità di una ragionevole posizione d'attesa: devono essere i più giovani a pretendere una relazione di conoscenza adulta, perché capace di trasformarli e farli crescere. Solo se è vissuta come un processo di trasformazione di sé e di emancipazione dall'incoscienza subalterna nella quale sono forzatamente costretti, la cultura critica può avere, per le nuove generazioni, un senso e un'efficacia pratica. Altrimenti è vuoto moralismo. Non siano dunque gli adulti a proporre ed imporre una narrazione politica possibile della feroce sconfitta subita, ma siano, all'opposto, i più giovani a riconoscere chi, fra gli adulti, può aiutarli a capire perché il presente nel quale sono bloccati dipenda *anche* da quella sconfitta.

Un itinerario antiriformista

Fortini aveva vissuto, non ancora trentenne, la catastrofe della guerra. Sopravvissuto ai bombardamenti di Milano, nell'agosto del 1943, era stato esule in Svizzera e poi partigiano nella repubblica liberata di Valdossola. Nel 1945 tornò a Milano e di lì a poco Vittorini lo volle con sé nella redazione del «Politecnico» di cui divenne rapidamente una delle firme più note. L'esperienza della guerra lo aveva costretto alla politica, che non era stata davvero la sua passione di gioventù, impossibile del resto per una generazione come la sua cresciuta sotto il fascismo: «non fui io ad impegnarmi nella politica attiva, fu la guerra che mi impegnò»[105]. Di fronte alla catastrofe, fare politica significava almeno tre cose: anzitutto lottare per sopravvivere, quindi capire le ragioni della guerra e dei fascismi, infine organizzarsi per renderli irripetibili. Ancora in Svizzera, tramite Ignazio Silone, Fortini si era così iscritto al PSI, ma la sua successiva militanza nel partito fu poco serena, se non tumultuosa. Basta leggere *Dieci Inverni* per rendersi conto degli ostacoli e delle incomprensioni radicali che la sua ricerca di una verità politica – tanto sulle condizioni reali della vita nell'Unione Sovietica; quanto sul *nicodemismo* imposto al lavoro intellettuale dalle burocrazie dei partiti di sinistra - incontrava all'interno del Fronte popolare.

Riconsegnò a Nenni la tessera del PSI nel 1957 perché l'ipotesi di autonomia socialista, su cui aveva puntato insieme ai compagni di «Ragionamenti», si rivelava essere poco più di un'illusione: il partito, infatti, stava sì virando verso l'autonomia dal PCI, ma interpretandola ora esclusivamente come ipotesi socialdemocratica di coesistenza e sviluppo. E di lì a qualche anno, infatti, il partito di Nenni darà vita insieme alla Democrazia cristiana al primo governo di centro-sinistra della storia repubblicana. Ormai fuori da ogni istituzione e casa politica, Fortini si avvicina, in quei primi anni Sessanta, a Raniero Panzieri, altro esule socialista come lui, e al suo strano

[105] Id, *Un dialogo ininterrotto*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 30

gruppo di giovani lettori del *Capitale* e attivisti politici senza mandato: sono gli anni di «Quaderni Rossi». Quasi contemporaneamente però stringe anche un altro legame profondo, da persuasore permanente o, forse meglio, da vero e proprio mentore. Questa volta con alcuni giovani intellettuali piacentini, politicamente appartati e culturalmente radicali. Diventeranno di lì a breve la redazione della più importante rivista della Nuova sinistra italiana: «Quaderni Piacentini». Sono questi probabilmente gli anni migliori di Fortini. Su i suoi scritti più famosi, poi confluiti nel 1965 in *Verifica dei poteri*, si formarono, in quegli anni, molti dei quadri politici intellettuali di quello che sarà, nel decennio '67-'77, il movimento antisistemico italiano. Sono saggi ricchissimi, densi e stratificati; ancora oggi sono capaci di aggredire il lettore *per un verso* costringendolo ad attraversare le false immagini, le autorappresentazioni deformate del nostro paese a cui costrinsero, insieme, *boom* economico e togliattismo; e *per un altro*, sprigionano ancora un residuo di quell'energia di trasformazione che avrebbe abitato l'Italia negli anni successivi.

I saggi di Fortini sono spesso complicati. Se in uno scritto famoso apparso in tre puntate su «il Manifesto», proverà a spiegare le ragioni che lo spingono ad una scrittura non immediatamente chiara («dicono che scrivo difficile. Peggio: non chiaro. È vero. Non sempre. In parte è colpa mia e dunque mi riguarda. In parte, e maggiore, non riguarda solo me. Proviamo a parlarne»[106]) è altresì vero che il suo stile non è mai oscuro. La difficoltà della sua scrittura sta piuttosto nella costruzione del ragionamento: sono i tagli metonimici, le allusioni, la stratificazione sovrabbondante dei riferimenti a rendere la lettura dei suoi testi impegnativa. L'idea di Fortini è che la comprensione politica richieda sempre uno sforzo di *estraneamento*. Per questa ragione il suo stile lavora sui tagli, sulle accelerazioni, sulle distorsioni sarcastiche, sui cortocircuiti teorici: perché vuole obbligare il lettore a fermarsi, ad approfondire, a ricredersi. Lo sfida mostrando di continuo come non sempre le convinzioni e presupposti che possono anche apparire semplici, chiari e distinti, portino necessariamente con sé idee giuste:

> le idee chiare non sono la stessa cosa delle idee giuste, di cui ci parlò Mao. La giustezza di una idea si verifica (in modo piuttosto complicato) nella pratica. La sua chiarezza è invece una questione di legalità interna; stipulato un codice comune, chiaro è il messaggio che passa da chi lo emette a chi lo riceve col minimo di distorsioni. Ma qual è il codice comune della comunicazione politica?[107]

Questo è il problema centrale degli scritti di Fortini nella stagione dei movimenti anti-sistemici. Come fare a costruire un linguaggio e un pensiero politico comune all'altezza del presente. Per Fortini il nodo si può sciogliere solo capendo che il linguaggio politico è una mediazione fra discorso comune e scienza specialistica. Perché, come insegna Brecht, da lui in quegli anni

---

[106] Id, *Scrivere chiaro* (I) in Id, *Disobbedienze I. Gli anni dei movimenti. Scritti sul Manifesto 1972-1985*, Manifestolibri, Roma 1997, p. 55.
[107] *Ibid.*, p. 58.

meravigliosamente tradotto, per sconfiggere il re bisogna parlare *anche* la lingua dei re. Non si può dunque seguire né la strada del PCI, che dà ai suoi intellettuali organici relativa libertà scientifica, purché la direzione politica di fondo del discorso non venga mai discussa; né tantomeno il politicismo gergale che infesta la mente e gli scritti dei gruppi extraparlamentari. Bisogna saper parlare la lingua dei re: bisogna cercare e selezionare *ovunque sia* il massimo di sapere critico esistente e poi armarlo in una *forma* adeguata alla trasformazione politica per cui si lotta.

La verità e la tenerezza

Per concludere, riporterò uno stralcio di una breve autopresentazione destinata ad un programma radiofonico di Cesare Zavattini e mandata in onda su radio uno, registrata con la voce di Fortini stesso, i primi giorni di gennaio del 1978. In queste poche righe il poeta di *Traducendo Brecht*, il traduttore di Goethe e di Proust, il polemista dell'«Avanti!» e del «Manifesto», l'attivista politico dei «Quaderni Rossi», mostra con chiarezza quale modello unitario di intellettuale politico abbia cercato di praticare nella sua attività di poeta, di scrittore e di polemista, per tutta la vita.

Non so chi sono ma cerco di sapere chi sono stato, ossia quale rete di storia e di società mi sono trovato a vivere. L'angolo di mondo, che si chiama Italia, i rapporti fra la gente, fra gli analfabeti, gli studiati, la gente colta, le sinistre borghesi, i borghesi di sinistra, i nuovi veri irraggiungibili privilegiati, i mangiatori di uomini, diciamo, che incontro ogni giorno, ai quali sorrido affabilmente ed ai quali spero piaccia il mio lavoro… tutto questo cerco sì, di capirlo come posso. Non è vero che non sono stato felice. La felicità è stata nei momenti di accordo fra l'esperienza e la parola mentale. Nei momenti di novità, anche, quando la promessa di cambiamento diventava decisione. […]. Mi viene in mente il poscritto che un grande uomo, uno scrittore e combattente della libertà del suo paese, il cubano José Marti, quasi ottant'anni fa vergò in una lettera a sua madre. Le annunciava che era sul punto di partire per una spedizione, uno sbarco nell'isola, contro gli occupanti spagnoli, come il nostro Pisacane; che sapeva del rischio (fu ucciso, infatti, dopo lo sbarco e una lunga guerriglia). Scriveva quell'uomo che aveva più di quarant'anni, alla madre, come tanti di noi hanno scritto, chiedendo perdono di mettersi nei pericoli ma riconoscendo che, se lo fanno, è anche per l'insegnamento che le madri gli hanno dato. E dopo aver firmato («tuo figlio José»), aggiunge: «la verità e la tenerezza non passeranno». La verità e la tenerezza, contrapposte e unite.[108]

[108] Id, *Ultimo dell'anno* in *Un giorno o l'altro*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 513-514.

5.

Edward W. Said

> I don't think you can have understanding, any more than you can have understanding *between people*, in an abstract sense.
>
> Edward W. Said

> Quel che la natura vorrebbe invano, lo compiono le opere d'arte: esse aprono gli occhi.
>
> Theodor W. Adorno

I.

In una delle sue ultime interviste rilasciate in vita[109], la sola per un giornale israeliano, l'*Ha'aretz Magazine*, Edward Said descrive il conflitto fra Israele e Palestina come una maestosa sinfonia. Costruito su uno svolgimento complicatissimo di stratificazioni storiche, di non risarcibili sofferenze individuali, di tragici errori politici, di responsabilità nazionali e internazionali, quel conflitto potrebbe essere sciolto solo da una mente grandiosa come quella di Johan Sebastian Bach. Ci vorrebbe una politica portata a quell'altezza di narrazione e di comprensione del reale; una diplomazia educata all'*arte del contrappunto* e per questo capace di organizzare un groviglio di conflitti senza apparente soluzione in un processo molto più ampio e dinamico, di differenziazione e di riconoscimento. Proprio come nelle *Variazioni Goldberg*: senza annullare le differenze, senza farle reciprocamente deflagrare.

Dicevo l'altra sera a Daniel Baremboim: "Pensa a questa catena di eventi: l'antisemitismo, il bisogno degli ebrei di trovare una patria, l'idea originaria di Herzl, decisamente colonialista, e poi la sua trasformazione nelle idee socialiste del moshav e del kibbutz, la situazione drammatica sotto Hitler e persone come Yizhak Shamir che erano realmente interessate a cooperare con lui, poi il genocidio degli ebrei in Europa e le azioni contro i palestinesi nella Palestina del 1948". Quando pensi a tutto questo, quando pensi a ebrei e palestinesi non separatamente ma come parti di una stessa sinfonia, c'è qualcosa di incredibilmente maestoso. Una storia molto ricca, anche molto tragica e per molti versi disperata, una storia di estremi – di opposti in senso hegeliano – che ancora deve ottenere il giusto riconoscimento. Quello che hai davanti,

---

[109] Edward Wadie Said, *My Right of Return* in Gauri Viswanathan (Edited by) *Power, Politics, and Culture, Interviews with Edward Said*, Vintage Book, New York 2002 (tr. it. di Maria Leonardi, *Il mio diritto al ritorno*, Nottetempo, Roma 2007)

quindi, è una sorta di grandezza sublime: una sequenza di tragedie, perdite, sacrifici, dolori che richiederebbero la mente di un Bach per riuscire a ricomporla.[110]

Non è strano, né tantomeno casuale, che Said pensi la politica attraverso la musica. Perché nella sua riflessione teorica il legame che stringe queste due esperienze umane, apparentemente lontanissime, è per contro nitido ed essenziale. Daniel Baremboim, introducendo *Musica ai limiti*[111] - volume che raccoglie la maggior parte degli scritti di critica musicale di Said – si sofferma proprio sul significato che l'esperienza della musica ha avuto nella riflessione politica dell'amico insieme a cui fondò, nel 1999, la *West Eastern Divano Orchestra*: «il suo ideale sociale e politico di inclusione, di accoglienza, deriva dal suo modo di intendere la musica. Se si sottolinea una singola voce, escludendo tutte le altre, si viola il principio fondamentale del contrappunto; allo stesso modo, pensava Said, è impossibile risolvere un conflitto politico, o di qualsiasi altro genere, senza coinvolgere tutte le parti in causa nel processo che porterà alla soluzione»[112].

Lo stesso discorso vale per la letteratura. Prendiamo *Sulle cause perse* che è un saggio di critica letteraria, pubblicato alla fine degli anni '90 e poi incluso nella raccolta di scritti intitolata *Nel segno dell'esilio*[113]. Said analizza quattro romanzi: l'*Educazione sentimentale* dell'amato Flaubert, il *Don Chisciotte* di Cervantes, *Jude l'oscuro* di Thomas Hardy e *I viaggi di Gulliver* di Swift. L'elemento che accomuna questi testi, decisamente eterogenei per forma, stile, scrittura ed epoca storica, è quello di essere narrazioni senza redenzione, scritture che mostrano, senza possibilità di riscatto alcuna, lo scontro catastrofico fra gli ideali, le passioni, i desideri, le lotte dei personaggi rappresentati e il mondo che li sovrasta. E tuttavia il saggio non si limita ad un'analisi comparata del tema. Il movimento ondivago della scrittura (nel testo si alternano ricordi autobiografici ad analisi testuali, riflessioni filosofiche ad una ricostruzione storico/politica del conflitto palestinese/israeliano) ricolloca i romanzi considerati in un rapporto di prossimità nuovo. Quasi fossero queste narrazioni, per Said, pretesto per un esercizio di autocura della propria intelligenza morale ferita. Per comprendere il senso di questo procedere critico – che insegna un modo possibile di pensare la politica attraverso la letteratura e viceversa – è necessario però uscire dal mondo dei testi narrativi e ricostruire la realtà storica all'interno della quale questa lettura si origina.

---

110 Ivi, pp.16-17.

111 Id, *Music at the Limits*, Bloomsbury, London 2008 (tr. it. di Federico Leoni, *Musica ai limiti*, Feltrinelli, Milano 2010); di Said critico musicale si veda anche il volume: Id., *Musical Elaboration*, Columbia University Press, New York 1991

112 Said, *Music at the Limits* cit., p.10.

113 Id, *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge MA 2000 (tr. it. di Massimiliano Guareschi e Federico Rahola, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 527-553).

II.

Sulle cause perse viene pubblicato la prima volta nel 1997. Come si capirà fra breve, il tema esplicito dell'interrogazione critica dei romanzi discussi è in realtà la crisi drammatica della questione palestinese. Siamo quattro anni dopo gli *Accordi di Oslo* e il processo di pace sta di nuovo implodendo. Dal 1996, in Palestina, gli scritti di Said – che ha apertamente contrastato la strategia politica di Arafat - sono messi al bando. Come se non bastasse, continua a non dargli tregua la leucemia diagnosticatagli nel 1991, a causa della quale ha scelto di rassegnare le dimissioni dal Consiglio Nazionale Palestinese (PNC). Non è dunque un caso se proprio in questi ultimi anni ragionerà a lungo su un tema apparentemente eccentrico: lo *stile tardo*[114].

La suggestione gli deriva dalla lettura dei frammenti del saggio di Adorno sull'ultimo Beethoven, ma le ragioni che lo spingono ad indagare il rapporto che trasforma, in molti grandi autori, il senso enigmatico della propria fine personale in un'energia estetica innovativa, quasi spericolata, testimonianza di un'ultima sfida lanciata contro l'onnipresente umiliazione di ciò che vive, sono soprattutto personali. Nella sua esperienza biografica si stanno drammaticamente sovrapponendo l'avanzare di una malattia mortale e una catastrofe politica senza riscatto. Lo stile tardo però gli insegna proprio che la vita, imprigionata in uno scacco, recalcitra di fronte alla rassegnazione e alla ragionevolezza della resa. Si può sempre trasformare un accerchiamento senza facili vie di fuga in una visionaria proposta di trasformazione radicale del presente. Credo che non sia del tutto azzardato leggere la traiettoria politica dell'ultimo Said pensandola precisamente attraverso questa categoria estetica. Contro la catastrofe degli *Accordi di Oslo*, Said alza al massimo la posta in gioco, immaginando un processo di pace alternativo che abbia come meta nientemeno che la costituzione di uno Stato unico bi-nazionale[115]. Nello stesso tempo, si incarica di radicare quest'immagine visionaria in una strategia realistica che partendo dalla delegittimazione *morale* del sionismo e da una radicale autocritica della capacità di autogoverno palestinese arrivi fino ad un'ipotesi di riconciliazione reale con la società civile israeliana. L'ultima mossa riguarda infine la possibilità di fortificare, perfino nel presente più disperato, il desiderio di questo futuro possibile. Nel 1999 insieme a Daniel Baremboim, Said fonderà la *West Eastern Divano orchestra*, sapendo benissimo che se quest'orchestra composta da giovani musicisti israeliani e arabi riuscirà ad avere

---

[114] Id, *On the Late Style. Music and Literature against the Grain*, Pantheon Book, New York 2006 (tr. it. di Alda Arduini, *Sullo stile tardo*, Il Saggiatore, Milano 2009); sul rapporto fra lavoro teorico sullo stile tardo e pensiero politico delle scritture giornalistiche, si veda: Sthathis Gourgouris, *The Late Style of Edward Said* in Ferial Ghazoul (Edited by) *Edward Said and Critical Decolonization*, The American University in Cairo Press, Cairo - New York 2007, pp. 37-45.

[115] "He spent the last few years of his life trying to develop an entirely new strategy of peace, a new approach based on equality, reconciliation, and justice" in Avi Shlaim, *Edward Said and the Palestine Question* in Adel Iskandar, Hakem Rustom (Edited by) *Edward Said. A legacy of Emancipation and Representation*, University of California Press, Berkley 2010, p. 287.

successo, ogni suo singolo concerto diventerà, di per sé, un atto simbolico inequivocabile, testimoniando, nello stesso tempo, l'abominio di un conflitto che contro ogni ragionevolezza persiste e la possibilità di essere altrimenti.

Iniziamo dunque a mettere a fuoco con quali argomenti Said contrasti la strategia di Arafat e come si profili, negli ultimi anni, la sua proposta per un processo di pace alternativo. Il punto di svolta, il momento storico che rende possibile ai suoi occhi la perdita reale della Palestina - e la sua trasformazione in una *causa persa* - sono ovviamente gli *Accordi di Oslo* del 1993. Come si è visto, Said ha iniziato una battaglia durissima, per lo più solitaria, contro le scelte politiche disastrose della dirigenza Arafat. Nella maggior parte degli articoli politici pubblicati sul quotidiano egiziano *Al-Ahram* o sul pan-arabista *Al-Hayat*, non sono infrequenti, contro Arafat, accuse di questa durezza:

La popolazione palestinese – all'incirca sette milioni di persone – è alla mercé di un incompetente che serve da strumento all'occupazione e alle espropriazioni israeliane, e che per il suo popolo non riesce a fare altro se non opprimerlo e ingannarlo.[116]

Secondo Said, a causa dell'incompetenza, della corruzione e della tattica suicida adottata dalla dirigenza dell'OLP, la lotta per l'autodeterminazione del popolo palestinese rischia un'involuzione tragica. Accettare gli *Accordi di Oslo* significa infatti accettare una sconfitta politica e morale. Politica, perché ad un popolo disperso, a causa di un'occupazione militare che permane da oltre mezzo secolo, non viene concesso quasi nulla: non una reale sovranità territoriale, non una soluzione al problema del ritorno dei profughi, non una garanzia sullo smantellamento degli insediamenti israeliani in Cisgiordania. Ma gli *Accordi* vanno radicalmente rifiutati soprattutto perché non riconoscono responsabilità morale alcuna al sionismo come politica di deliberata spoliazione e annientamento di un intero popolo. Con questa mossa suicida, preceduta da un altrettanto infelice appoggio alle politiche espansionistiche di Saddam Hussein, Arafat è riuscito ad annientare di colpo un patrimonio morale e simbolico enorme, accumulato in più di trent'anni di lotte.

Nel quarto capitolo del saggio intitolato *Sulla questione palestinese*[117] – che andrebbe probabilmente letto come il suo vero capolavoro saggistico – Said ricostruisce l'itinerario che ha portato l'OLP a consolidare, a partire dagli anni Settanta, un'idea innovativa di Sé come soggetto politico, ereditando, contemporaneamente, la migliore lezione del panarabismo nasseriano, la capacità tattica delle lotte di liberazione anticoloniale e le più avanzate rivendicazioni sociali dei movimenti anti-sistemici occidentali.[118] La confluenza

---

[116] Edward Wadie Said, *The End of the Peace Process. Oslo and After*, Pantheon Book, New York 2000 (tr. it. di Nadia Nadotti, *Fine del processo di pace*, Feltrinelli, Milano 2002, p.80).

[117] Id., *The Question of Palestine* [1979], Vintage Book, New York 1992 (tr. it. di Stefano Chiarini e Antonella Uselli, *La questione palestinese. La tragedia di essere vittime delle vittime*, Gamberetti, Roma 1995)

[118] "Nonostante la dispersione e l'esilio, il movimento di resistenza palestinese (che più tardi venne conosciuto come OLP) formulò un'idea ed una visione del Medioriente decisamente di rottura con quelle del passato: l'idea di uno stato laico e democratico in Palestina per gli arabi e

di queste tre grandi esperienze novecentesche ha progressivamente trasformato il significato *particolare* della lotta antisionista palestinese in un simbolo *universale* di emancipazione: nella politica internazionale - con la sola e non trascurabile eccezione degli Stati Uniti - l'autodeterminazione della Palestina ha iniziato ad essere percepita come una *causa giusta*.

Secondo Said, l'OLP avrebbe dovuto usare con intelligenza questo consolidato patrimonio morale. Soprattutto a fronte di un'inferiorità militare schiacciante, in un quadro geopolitico sempre più complicato e sfavorevole. Con l'avanzare degli anni Ottanta, dopo la guerra nel Libano meridionale, la crisi dell'Urss e il simmetrico imporsi degli Stati Uniti come unica superpotenza, era necessario cambiare strategia. Bisognava ereditare la potenza simbolica dell'Intifada del 1987[119], come nuda resistenza contro un'oppressione ingiustificabile, spostando sempre più la lotta dal piano direttamente militare a quello simbolico dell'egemonia. Attraverso la lezione di Gramsci, e dopo aver incontrato Nelson Mandela e Walter Sisulu in Sudafrica nel 1991[120], Said capisce che l'unico modo per costringere Israele ad iniziare un reale processo di pace passa dalla capacità palestinese di delegittimare *moralmente* il sionismo:

La più grande vittoria del sionismo – una vittoria che regge da oltre un secolo – è l'aver persuaso gli ebrei e gli altri che il "ritorno" a una terra disabitata rappresenta la giusta, anzi la sola soluzione ai dolori del genocidio e dell'antisemitismo. Dopo aver passato anni a vivere, studiare e militare nella lotta per i diritti palestinesi, sono più convinto che mai che abbiamo del tutto trascurato lo sforzo – l'umano sforzo – necessario a dimostrare al mondo l'immoralità di ciò che ci è stato fatto: credo che sia questo il compito che oggi, come popolo, abbiamo di fronte. (…) Se non mobilitiamo le nostre voci in modo da smascherare con sistematicità il progetto sionista per ciò che è ed è stato, non potremo mai aspettarci che nella nostra condizione di popolo inferiore e dominato cambi qualcosa. (…) La nostra lotta contro il sionismo va vinta innanzitutto a livello morale, per essere poi combattuta nei negoziati da una posizione

---

per gli ebrei. Anche se ormai è quasi diventata un'abitudine irridere questa proposta, in realtà non è possibile minimizzarne seriamente l'importanza. Non solo quest'idea riconosceva quel che generazioni di arabi e di palestinesi avevano sempre rifiutato – la presenza di una comunità ebraica in Palestina che aveva ottenuto un suo stato per mezzo della conquista – ma andava molto oltre la semplice, passiva, accettazione degli ebrei. Essa ebbe infatti il merito di porre quello che è ancora, secondo me, l'unico possibile futuro per un Medioriente multi-etnico: il modello di uno stato basato su diritti umani laici, non sulle tendenze esclusiviste di religioni e/o minoranze e neppure, come nel caso nel nazionalismo siriano, su un'idealizzata unità geopolitica. In una regione in cui la politica era stata determinata dal colonialismo o dalla religione, sarebbero state così gettate delle nuove basi sulle quali organizzare la vita sociale al di fuori di conflitti confessionali e civili" in Ivi, p.207.

[119] "Il fatto che dopo vent'anni di duri e faticosi sforzi si sia sviluppato nei Territori Occupati un così vasto movimento nazionalista di tipo insurrezionale contro l'ingiustizia riempie giustamente d'orgoglio ogni palestinese. L'Intifada ha fornito un modello per la vita politica e sociale del nostro popolo che durerà nel tempo e che si caratterizza per essere relativamente non violento, creativo, coraggioso e sorprendentemente intelligente" in Ivi, p.242

[120] "It seems to me that the lessons of Mandela and others like him for the Arab world is not only something to admire and respect. It is something to emulate, to implement and, yes, to be rigid about" in Id., *The Politics of Dispossession*, Vintage Book, New York 1994, p.371.

di forza morale, dato che sul piano militare ed economico noi saremo sempre più deboli di Israele e dei suoi sostenitori[121]

A partire da questo suo primo viaggio in Sudafrica, Said, che è stato per anni molto vicino ad Arafat, suo traduttore personale dei discorsi politici all'ONU, ed estensore della Dichiarazione di Indipendenza del 1988, inizia a criticarne frontalmente le scelte e a profilare una tattica politica alternativa[122]. Invece di iniziare trattative sottobanco con americani ed israeliani, la dirigenza dell'OLP avrebbe potuto seguire la lezione di Mandela per cui l'unica possibilità di sconfiggere una superiorità militare soverchiante passa dalla delegittimazione morale, su scala internazionale, del suo potere. Said discute a lungo con Walter Sisulu, per anni presidente dell'ANC (*African National Congress*), condannato all'ergastolo insieme a Mandela nel processo di Rivonia e liberato nel 1989, dopo venticinque anni di carcere. Lo invita a Londra, lo fa intervenire ad un congresso organizzato per i membri del Consiglio Nazionale e alcuni ministri del governo Arafat. Inizia a delinearsi una fronda, ci sarà una prima uscita pubblica, anche se poco efficace, alla conferenza di Madrid del 1991. Ma la strada che porta agli *Accordi di Oslo* è ormai tracciata, anche se all'insaputa del Consiglio Nazionale. Nel settembre 1993, il presidente degli Stati Uniti Bill Clinton convoca Said alla Casa Bianca, perché designato a sua insaputa da Arafat a presiedere la cerimonia degli *Accordi*. Declinerà con durezza l'invito, rispondendo che preferisce non partecipare alla celebrazione di un funerale. Nella generale glorificazione mediatica degli *Accordi di Oslo*, la voce di Said sarà una delle pochissime voci stonate. Forse perché è stato uno dei pochi commentatori politici ad aver studiato integralmente le carte del trattato. Riletti oggi, i suoi scritti preconizzano lucidamente gli effetti disastrosi generati dalle contraddizioni di quell'accordo[123].

In un articolo intitolato *Strategia di speranza*, pubblicato il 25 settembre 1997 sul quotidiano *Al-Hayat* - lo stesso anno dunque del saggio da cui siamo partiti, *Sulle cause perse*, e che andrebbe probabilmente letto come suo possibile controcanto – Said ripropone con forza la propria "strategia sudafricana" contro gli ormai evidenti effetti catastrofi delle ultime mosse politiche di Arafat:

---

[121] Id, *The End of the Peace Process* cit., pp.93-94.

[122] "Some South African observers have noted that Said began his first public criticism of the failings of the PLO leadership after visit to South Africa and his meeting with President Nelson Mandela in May 1991" in Rashid Khalidi, *Edward W. Said and the American public sphere: speaking truth to power* in Paul Bové, (Edited by) *Edward Said and the Work of the Critic: speaking truth to power*, Duke University Press, Durham and London 2000, p.150

[123] Difficile non concordare con il giudizio dello storico israeliano Avi Shlaim sulla lungimiranza impressionante delle critiche di Said agli Accordi di Oslo: "Said's critique of the Oslo Accord may have seemed unduly harsh and pessimistic at that time, but it was fully borne out by subsequent events. Indeed, the critique was almost prophetic. The accuracy of Said's predictions is surprising: he even surprised himself" in Avi Shlaim, *Edward Said and the Palestine Question* cit., p. 286.

Noi dobbiamo non soltanto contestare ciò che ora ci viene fatto, ma anche portare la nostra presenza morale direttamente dentro la coscienza israeliana e occidentale, e persino araba. Questo confronto non può, tuttavia, essere intrapreso da singoli che agiscono isolatamente: deve consistere in un lavoro di organizzazione e quindi di realizzazione di tale piano da parte della comunità mondiale dei palestinesi. Yasser Arafat e la sua coterie questo non lo hanno mai capito (…). Ciò di cui sto parlando è una nuova iniziativa di pace che dovrà disegnarsi lungo un ampio arco di tempo per portare parità tra noi e gli israeliani, che per ora ci sopraffanno tanto da rendere la dimensione morale *il nostro unico terreno di lotta*[124].

Said ovviamente non crede che la lotta per la delegittimazione morale del sionismo sia l'*unica* azione possibile contro la furia annessionista israeliana; crede però che *questa* sia l'azione *determinante*, soprattutto se direzionata contro il mondo pubblico dei media statunitensi. È un punto centrale del suo ragionamento: il governo di Ariel Sharon può rappresentare pubblicamente la propria politica di devastazione come strategia di autodifesa solo perché gode, negli Stati Uniti, di un incondizionato sostegno, militare ed economico. Per questa ragione, è fondamentale rompere l'accecamento che imprigiona la discussione pubblica americana su Israele[125]. Se si vuole realmente proteggere la resistenza palestinese e attivare un progetto di pace alternativo va colpita l'immaginazione della società civile statunitense, imponendo con forza, in un sistema mediatico che la esclude, una rappresentazione della resistenza palestinese come lotta di liberazione contro un'oppressione militare ingiustificabile.

La questione è semplice: l'Intifada palestinese sarà priva di protezione e inefficace finché non apparirà in Occidente come una lotta di liberazione. Gli Stati Uniti, con i loro cinque miliardi di dollari l'anno, sono il principale sostenitore di Israele, e se c'è una cosa che gli israeliani hanno compreso da tempo è il valore diretto della propaganda, che evidentemente permette loro di fare di tutto mantenendo un'immagine di serena giustizia e di sicurezza del proprio diritto. Come popolo, noi palestinesi dobbiamo seguire le orme del movimento sudafricano contro l'apartheid, che delegittimò il regime acquisendo per sé considerazione in Europa e soprattutto negli Stati Uniti. Perché l'autodeterminazione palestinese possa progredire, è

---

[124] Edward Wadie Said, *The End of the Peace Process* cit., p.94.

[125] "Said's impact is all the more significant because both this public political discourse and the media that feeds on it and nourishes it were, and in large part still are, fundamentally sympathetic to the Israelis, and by extension are hostile to the Palestinians. Indeed, in assessing American attitudes since the Arab-Israeli war of 1967, it is immediately apparent that Said's voice on television, on radio, and in articles in a range of magazines and periodicals has provided the main – and sometimes only – antidote to the consensus of idiocy that generally prevails whenever Palestine is discussed in the mainstream media" in Rashid Khalidi, *Edward W. Said and the American Public Sphere* cit., pp.152-153. Sullo stesso tema, si veda anche: Id., *Edward Said and Palestine: Balancing the Academic and the Political, the Public and the Private* in Müge Gürsoy Sokmen, Basak Ertür, (Edited by) *Waiting for the Barbarians. A Tribute to Edward Said*, Verso Book, London New York 2008, pp.44-52.

necessario che il principio stesso del colonialismo israeliano venga screditato allo stesso modo.[126]

Se il piano della *rappresentazione* della resistenza palestinese all'interno dei media americani non deve essere in alcun modo sottovalutato (visto che «il divario fra la realtà vissuta dagli americani e quella percepita dal resto del mondo è talmente abissale che non si sa come descriverlo»[127]), Said sa benissimo però che vanno comunque battute tutte le strade che possono aprire, dentro la società palestinese ed israeliana, come nel contesto internazionale, un processo di pace alternativo. Ed è proprio la capacità di decentrare il proprio punto vista, provando ad elaborare strategie diversificate e alleanze possibili, a seconda dei vari attori e contesti del conflitto, a rendere particolarmente affascinante la lettura dell'insieme dei suoi interventi politici sul *Dopo Oslo*[128].

Si è detto, all'inizio di questo scritto, che negli ultimi anni prima di morire, Said è riuscito a trasformare una condizione di scacco senza apparente via d'uscita in una risorsa vitale, imprimendo alla propria immaginazione politica visionarietà e realismo[129]. Ma è la forza di quest'ultimo, in particolare, potenziato da una continua meditazione sulla lezione di Gramsci[130], a sorprendere soprattutto un lettore abituato a seguire Said nelle sue riflessioni estetiche o storico letterarie. Prendiamo, come esempio, gli attacchi diretti contro l'incompetenza e la corruzione del governo Arafat e, più in generale, contro l'insieme della classe dirigente araba in Medioriente. La sua critica è sferzante, diretta, ironica, amara. Ma soprattutto è accompagnata da un'instancabile volontà di immaginare soluzioni alternative a circostanziati problemi reali. Come nel caso della costruzione dei nuovi insediamenti

---

126 Edward Wadie Said, *From Oslo to Iraq and the Road Map*, Vintage, New York 2004 (tr. it. di Antonella Torchiana, *La pace possibile*, Il Saggiatore, Milano 2005, p.86)

127 Ivi, p. 177.

128 In particolare: Id., *The Politics of Dispossession* cit.; Id., *The End of the Peace Process. Oslo and After* cit.; Id., *From Oslo to Iraq and the Road Map* cit.; Id., *My Right of Return* cit.

129 "In addition to embracing his role as narrator and critic, Said possessed a unique ability not only to identify, broadly speaking, what needed to be done to achieve peace and justice, but perhaps, more importantly, to articulate it – and to do so long before such ideas became the accepted norm in political, diplomatic, and media circles" in Ardi Imseis, *Speaking Truth to Power. On Edward Said and the Palestinian Freedom Struggle* in *Edward Said. A legacy of Emancipation and Representation* cit., pp. 268. Di questo saggio si veda, in particolare, il capitolo: *Said As Visionary*, pp. 269-273.

130 "Come Antonio Gramsci ebbe modo di dire molto tempo fa, quando si tratta con realtà non militari (le realtà militari non sono alla nostra portata, nonostante la rovinosa abitudine araba di investire al di sopra dei propri mezzi in inutile hardware bellico) la sola politica per combattere il fallimento è sviluppare una contro-egemonia che contrasti i poteri egemonici dominanti. Per noi significa rafforzare istituzioni civili come le università, i mezzi di informazione, gli apparati scientifici e legali, la democrazia partecipativa, l'alfabetizzazione – tutto questo. Se non troviamo la forza di sollevarci e di combattere in questo modo il pauperismo, la dipendenza e l'acquiescenza che ci vengono imposti dall'esterno, per noi non ci può essere speranza di evolvere verso quel tipo di società che oggi un'intera nuova generazione di arabi desidera arditamente" in Edward Wadie Said, *The End of the Peace Process. Oslo and After* cit., p.170.

israeliani in Cisgiordania. Per fermare questa criminale strategia di soffocamento urbanistico, Said ha una proposta semplice: costituire subito una cassa di mutuo soccorso per impedire che muratori palestinesi siano costretti a lavorare proprio per i sionisti più fanatici:

Uno dei nostri compiti prioritari è impedire ai palestinesi più bisognosi di farsi impiegare nella costruzione degli insediamenti. Tre settimane fa quando ho chiesto a un camionista palestinese perché lavorasse per un appaltatore israeliano, mi sono sentito rispondere: "Devo pur portare qualcosa da mettere in tavola. Mi trovi un altro lavoro, e io mollo tuto subito". Con la cooperazione dell'Autorità, bisogna che dedichiamo immediatamente tutta la nostra attenzione a questo problema, a cui si deve rispondere creando un fondo di disoccupazione per impedire, o quantomeno scoraggiare, che la nostra gente accetti queste proposte di lavoro. Non vedo perché il Consiglio legislativo non possa sfidare Arafat su questo punto, inserendolo nel contesto dell'eterno dibattito sulla corruzione dell'Autorità. Il fatto è, ad esempio, che qualcosa come quaranta o cinquantamila uomini sono impiegati nei servizi di sicurezza, per lo più con funzioni di informatori e guardie soprannumerarie. Perché non rivedere questa spesa in modo da dirottare il denaro dalla sicurezza alla conservazione della terra? Inoltre quattro milioni di palestinesi vivono all'estero, e molti di loro sono decisamente benestanti e in grado di versare una somma mensile a questo fondo di disoccupazione (o occupazione alternativa). Si tratta di un bisogno urgente che, assuefatti come siamo a discutere e a teorizzare a vuoto di "strategia", finisce per essere del tutto trascurato.[131]

È anche interessante vedere come di fronte all'ondata di attentati suicida contro la società civile israeliana, iniziati nel 2000, il suo pensiero non li riconosca *solo* come reazione psicotica ad una soffocante, quanta programmata, impotenza politica[132]; ma li legga soprattutto come sintomo più generale di uno stato catastrofico dell'educazione scolastica in Palestina:

Il vero colpevole è un sistema di istruzione primario degradato, che mette insieme alla bell'e meglio il Corano, la ripetizione a memoria di brani di libri di testo risalenti a cinquant'anni fa, classi di gran lunga troppo numerose con insegnanti tristemente impreparati e un'incapacità quasi totale di pensare in maniera critica. Insieme agli eserciti smisurati, dotati di armamenti inutilizzabili senza alcun successo alle spalle, questo apparato scolastico antiquato ha prodotto quei bizzarri difetti di logica e di ragionamento morale e quella scarsa considerazione della vita umana che oggi producono soprassalti di entusiasmo religioso della peggior specie o un'adorazione servile del potere.[133]

Spostando lo sguardo su Israele, i suoi scritti politici, come ci si può aspettare, non smettono mai di denunciare l'abominio delle politiche

---

[131] Ivi, p. 131

[132] "Gli attentati suicidi sono esecrabili, ma sono anche il risultato diretto di anni di soprusi, impotenza e disperazione. La presunta propensione alla violenza degli arabi o dei mussulmani non c'entra nulla. Sharon vuole il terrorismo, non la pace" in FO, p. 224.

[133] Id, *From Oslo to Iraq and the Road Map* cit., p. 154

devastatrici di Ariel Sharon e dell'allucinazione ingannevole che imprigiona la vita in Israele[134]. Nello stesso tempo, però, Said cerca instancabilmente sponde interne alla società civile anti-sionista. Seguirà con grande interesse la battaglia dei riservisti che rifiutano di prestare servizio militare, in Cisgiordania e a Gaza, sostenendo che «finché non ci riconosceremo nella resistenza israeliana e non cercheremo di operare di concerto, rimarremo bloccati al punto di partenza»[135]. Allo stesso modo, riconoscerà nella nuova storiografia israeliana di Znev Sthernell, Avi Shlaim, Tom Segev e Ilan Pappé, un passo simbolico decisivo verso una prima possibile riconciliazione fra società civile israeliana e palestinese. Le fonti sioniste, direttamente interrogate da questa nuova generazione di storici - grazie all'apertura, a partire dal 1980, degli archivi israeliani e britannici sul decennio del dopo *Mandato* - sono infatti inequivocabili. Il governo israeliano, scatenando la guerra del 1948, ha consapevolmente causato quello che gli arabi chiamano «nakbah», la catastrofe, vale a dire la distruzione sistematica di villaggi e città palestinesi, attraverso massacri e stupri, organizzando direttamente ed indirettamente l'espulsione di massa di oltre 780.000 persone[136]. Se questa *verità* storica, che sta alla base dell'edificazione dello Stato d'Israele, inizia ad essere discussa pubblicamente e riconosciuta all'interno della società civile israeliana, si può fare un ulteriore passo avanti e pensare insieme «nakbah» e Olocausto[137]:

Tra ciò che è accaduto agli ebrei durante la Seconda guerra mondiale e la catastrofe del popolo palestinese va stabilito un nesso, ma tale nesso non può essere creato solo a parole, o come argomento per demolire o sminuire il vero contenuto dell'Olocausto quanto del 1948. Essi non sono identici tra loro; né l'uno né l'altro giustificano la violenza presente; e nessuno dei due va, infine, minimizzato. C'è abbastanza sofferenza e ingiustizia per tutti. Se però non facciamo il collegamento che permette di vedere che la tragedia degli ebrei ha portato alla catastrofe palestinese per – diciamo –

---

[134] "Leggendo le notizie dalla Palestina e vedendo alla televisione le spaventose immagini di morte e distruzione sono rimasto sconcertato e scioccato da ciò che dai dettagli ho dedotto a proposito della politica del governo israeliano e specialmente di quello che ha in testa Ariel Sharon. Quando poi dopo il recente bombardamento di Gaza compiuto da uno dei suoi F-16, con nove bambini massacrati, si è riferito che Sharon si era congratulato con il pilota e si era vantato del grande successo riportato dagli israeliani, mi sono potuto formare un'idea molto più chiara di ciò di cui è capace una mente patologicamente alienata: non solo, quindi, di quello che può pianificare e ordinare, ma, peggio, di come riesce a persuadere altre menti a pensare nel suo stesso modo allucinato e criminale. Penetrare nella mente ufficiale israeliana è un'esperienza che vale la pena fare, per quanto sinistra" in Ivi, p.223.

[135] Ivi, p. 106

[136] "Il movimento sionista non condusse una guerra che "tragicamente, ma inevitabilmente" portò all'espulsione di parte della popolazione nativa, ma fu l'opposto: l'obiettivo principale era la pulizia etnica di tutta la Palestina, che il movimento ambiva per il suo nuovo Stato" in Ian Pappé, *The Etnic Cleansing of Palestine*, Oneworld, Oxford 2006 (tr. it. di Luisa Corbetta e Alfredo Tradardi, *La pulizia etnica in Palestina*, Fazi, Roma 2007, p.9)

[137] Quest'idea politica è stata fatta propria da un gruppo di attivisti israeliani di Tel Aviv, la NGO, Zochort (zochort.org). L'idea è precisamente quella di Said: lavorare sul ricordo pubblico della «nakbah» araba per attivare un processo reale di riconciliazione all'interno della società civile israeliana e palestinese.

«necessità» (piuttosto che semplice volontà), sarà impossibile che riusciamo a coesistere come comunità sofferenti isolate e incomunicabilmente separate. Se il piano di Oslo è fallito è perché si fondava sulla separazione, su una spartizione chirurgica di popoli in entità astratte, ma diseguali, invece di afferrare che l'unico modo di ergersi oltre la continua alternanza di violenza e disumanizzazione sta nel riconoscere l'universalità e l'integrità dell'esperienza altrui e nel cominciare a progettare una vita insieme[138].

Come si vede Said sta iniziando a fondare le condizioni di pensabilità di un discorso pubblico nuovo, dove la delegittimazione morale del sionismo e il riconoscimento da parte araba dell'Olocausto, costituiscono la premessa ineludibile di una futura forma di convivenza fra due parti rese "artificialmente" ostili e non- comunicanti. Ed è proprio sulla scommessa di uno stato unico bi-nazionale come meta ultima di questo processo di riconciliazione, perché forma più *adeguata* della sua possibile trasformazione in un'istituzione statuale, che realismo e visionarietà dell'ultimo Said si saldano in un equilibrio pressoché perfetto. Anzitutto realismo, perché i ripetuti viaggi in Palestina di questi anni[139] lo persuadono dell'impossibilità oggettiva di creare uno stato autonomo. Per una ragione essenzialmente geografica: l'annessionismo sionista, con la sua aggressione continua dello spazio palestinese attraverso la fondazione di colonie[140], ha creato una realtà geografica talmente frantuma da essere di fatto inseparabile[141]. Il problema allora è ribaltare questa strategia di soffocamento in una condivisione eticamente consapevole di uno spazio politico comune. Per far questo è necessario caricare di visionarietà il pensiero e immaginare un'ipotesi di convivenza innovativa e desiderabile.

Anzitutto, Said ricorda che la storia millenaria della Palestina è una storia composita e meticcia, fatta di sovrapposizioni continue di culture, etnie,

---

[138] Edward Wadie Said, *The End of the Peace Process. Oslo and After* cit., pp.101-102.

[139] Id., *Tra guerra e pace. Ritorno in Palestina-Israele*, Feltrinelli, Milano 1998 (è una raccolta di scritti esistente solo nella versione italiana);

[140] cfr: Eyal Weizman, *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*, Verso Book, Lond New York 2007 (tr. it. di Gabriele Oropallo, *Architettura dell'occupazione. Spazio politico e controllo territoriale in Palestina e Israele*, Bruno Mondadori, Milano 2009).

[141] In un saggio molto affascinante, dove una riflessione sulla tradizione filosofica ebraica si trasforma in una critica senz'appello al sionismo, Judit Butler commenta con queste parole il bi-nazionalismo imposto dall'accerchiamento coloniale sionista: "Il bi-nazionalismo potrebbe essere una cosa impossibile, ma tale mero fatto non costituisce ragione sufficiente per opporvisi. Il bi-nazionalismo non è solo un ideale "a venire" – qualcosa che potremmo sperare arrivi in un futuro alquanto ideale, ma una faccenda squallida che sta diventando realtà attraverso una specifica forma storica di colonizzazione e attraverso la prossimità e le esclusioni che essa riproduce con le quotidiane pratiche militari e di controllo dell'occupazione. Anche se né gli "ebrei" né i "palestinesi" sono popolazioni monolitiche, nondimeno oggi in Palestina/Israele essi sono legati gli uni agli altri in modo inestricabile da un sistema israeliano di violenza militare e giuridica che ha prodotto un movimento di resistenza dalle forme sia violente che non violente" in Judit Butler, *Parting Ways. Jewishness and the Critique of Zionism*, Columbia University Press, New York 2012 (tr. it. di Fabio de Leonardis, *Strade che divergono. Ebraicità e critica del sionismo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013, p.42)

religioni e popoli. È un posto dunque storicamente inadatto a pensare l'identità attraverso categorie, che comunque sia restano problematiche per il deposito di violenza e sofferenza che hanno ovunque generato, come purezza etnica o omogeneità religiosa. Nello stesso tempo, quest'ipotesi di convivenza è già stata immaginata, a cavallo fra le due guerre, da un piccolo ma importante gruppo di pensatori ebraici, fra cui Albert Einsten, Hannah Arendt[142], Martin Buber e Judah Leon Magnes. L'idea di uno stato bi-nazionale è quindi visionaria e logica nello stesso tempo: la geografia contemporanea della Palestina non permette l'esistenza di sovranità separate, se non a prezzo di una politica di esclusione capace solo di generare guerra permanente; nello stesso tempo, questa soluzione può essere pensata attraverso una genealogia storica di lungo periodo o semplicemente riportando all'altezza del presente una riflessione politica ebraica degli anni Quaranta.

L'essenza di tale visione [lo stato unico bi-nazionale] è la coesistenza e la condivisione secondo metodi che richiedono una volontà innovativa, audace e teorica di andare oltre l'arido stallo dell'asserzione, dell'esclusivismo e del rifiuto. Una volta che si sia riconosciuto che l'altro è un nostro pari, credo che procedere sia non solo possibile, ma attraente. […] Il passo iniziale consiste nello sviluppare qualcosa che oggi è completamente mancante tanto nella realtà israeliana quanto in quella palestinese: l'idea e la pratica della cittadinanza, non di una comunità etnica o razziale, come strumento principale per la coesistenza. In uno stato moderno, tutti coloro che ne fanno parte sono cittadini in virtù della loro presenza e del fatto che condividono diritti e responsabilità. La cittadinanza riconosce dunque all'ebreo israeliano e all'arabo palestinese il diritto agli stessi privilegi e alle stesse risorse. Una costituzione e una carta dei diritti diventano quindi necessarie per superare il conflitto e non ripartire ogni volta da zero, perché ogni gruppo avrebbe un identico diritto all'autodeterminazione; vale a dire il diritto di partecipare della vita comune a modo proprio (da ebreo o da palestinese), forse in cantoni federati, con Gerusalemme come capitale condivisa, uguale accesso alla terra, e inalienabili diritti laici e giuridici. Nessuna delle due parti dovrebbe essere tenuta in ostaggio dagli estremisti religiosi. […] L'alternativa è sgradevolmente semplice: o la guerra continua (insieme al costo oneroso dell'attuale processo di pace) oppure, malgrado i numerosi ostacoli, una via d'uscita, basata sulla pace e sull'uguaglianza (come in Sud Africa dopo l'apartheid), va attivamente ricercata. Una volta che riconosciamo che palestinesi e israeliani sono lì per rimanerci, l'unica conclusione decente è che bisogna arrivare a una coesistenza pacifica e a un'autentica riconciliazione. Autodeterminazione reale.[143]

---

[142] Su una possibile lettura "contrappuntistica" della critica al sionismo di Hanna Arendt e di Edward Said si veda questo bel libro di Eugenia Parise: Eugenia Parise, *Dalla diaspora, voci in contrappunto. Hannah Arendt ed Edward W. Said nel conflitto sionista-palestinese*, Ombre Corte, Verona 2010.

[143] Edward Wadie Said, *The End of the Peace Process. Oslo and After* cit., pp.154-155.

III.

Said sottolineava molto poco i libri su cui studiava. Nella sua biblioteca personale, conservata all'ultimo piano della Columbia University a New York, la maggior parte dei volumi porta poche annotazioni e pochi appunti scritti a margine, per lo più a matita. Sfogliando, per curiosità, la sua copia personale dell'*Inconscio politico* di Fredric Jameson, non mi ha però stupito vedere sottolineato con forza questo passaggio:

Possiamo affermare che […] l'ideologia non è qualcosa che informi o investa la produzione simbolica; è piuttosto l'atto estetico a essere in sé ideologico, e la produzione di una forma estetica o narrativa dev'essere vista come un atto in sé ideologico, la cui funzione è di inventare *«soluzioni» immaginarie o formali a contraddizioni sociali insolubili*.[144]

Inventare soluzioni immaginarie a contraddizioni sociali insolubili. Questa è l'idea centrale del modo con cui Said ha pensato il legame fra estetica (soprattutto letteratura e musica) e politica per tutta la vita. Due regni autonomi, due forme diverse dell'esperienza umana, certo non sovrapponibili, se non a prezzo di semplificazioni gratuite o abbagli[145]; ma che possono comunque lavorare insieme, meglio se in frizione, uno contro l'altro: «penso che a volte sia utile pensare all'estetico come a un atto d'accusa nei confronti del politico, una forma di opposizione nei confronti della disumanità, dell'ingiustizia»[146].

Se vale questo punto di vista, non è strano che una passione per una forma musicale come il contrappunto – che è una tecnica che pretende, nell'organizzazione dell'aspetto armonico, la compresenza di linee melodiche indipendenti - si trasformi in un modo possibile di pensare il presente. Il movimento estetico che nei secoli ha lentamente perfezionato l'originale polifonia gregoriana in un'architettura incredibilmente sofisticata e razionale, al cui culmine stanno le sonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti e l'intera opera di John Sebastian Bach, ha in realtà espresso, benché protetta nel mondo dell'esperienza musicale, una possibilità reale dell'esistere: la convivenza armonica dell'eterogeneo[147]. Ed è precisamente a questo che punta la lotta per uno Stato bi-nazionale. Musica e politica, dunque; senza alcuna

---

[144] Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca NY 1981 (tr. it. di Libero Sosio, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990, p. 86).

[145] "Most people make the jump from a literary or intellectual argument to a political statement that cannot really be made. I mean, how do you modulate from literary interpretation to international politics? That is very difficult to do" in Gauri Viswanathan (Edited by), *Power, Politics, and Culture* cit., p.181

[146] Edward Wadie Said, *Parallels and Paradoxes. Explorations in Music and Society*, Pantheon Book, New York 2002 (tr. it. di Piero Budinich, *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società*, Il Saggiatore, Milano 2004, pp.144-145).

[147] Cfr: Rokus de Groot, *Edward Said and Poliphony* in Adel Iskandar, Hakem Rustom (Edited by) *Edward Said. A legacy of Emancipation and Representation* cit., pp.204-228.

sovrapposizione immediata. La scommessa di Said semmai sta tutta nella convinzione umanistica che il potere simbolico dell'arte possa *forzare* l'orizzonte bloccato del presente, aprendolo verso la possibilità di essere altrimenti. Visto il successo e l'impatto simbolico della *West Eastern Divano Orchestra*, e la rinnovata popolarità dell'ipotesi bi-nazionale[148], non è detto che questo modo di pensare insieme politica ed estetica sia solo l'ultima illusione romantica di un umanista fuori tempo massimo.

[148] "Today with the disintegration of the Gaza Strip and the total destruction of the West Bank infrastructure, the relevance of this vision is accepted by more Palestinians then ever before" in Ian Pappé, *The Saidian Fusion of Horizons* in *Waiting for the Barbarians* cit., p.88

6.

Fredric Jameson

I.

Non è stato Fredric Jameson ad inventare il termine *postmodernismo*; e neppure Jean François Lyotard, sebbene lo scelga come aggettivo per il titolo del suo pionieristico saggio pubblicato a Parigi alla fine degli anni Settanta[149]. Tuttavia, è solo con il lavoro teorico di Jameson che la parola «postmoderno» diventa termine guida del dibattito teorico contemporaneo fino ad assumere la dignità di concetto storico periodizzante. A partire dalla pubblicazione sulla New Left Review dell'articolo *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* [150] diventerà comune, infatti, pensare come postmoderna l'età contemporanea, qualificandola, con questo aggettivo, come *età della fine del processo di modernizzazione*.

Professore di letterature comparate alla Duke University in North Carolina, Jameson può essere considerato come l'importatore negli Stati Uniti del marxismo critico europeo. Allievo di Eric Auerbach e di Herbert Marcuse, Jameson ha incarnato, con tutti i pregi e i difetti del caso, e forse fuori tempo massimo, una figura un tempo tradizionale per la cultura europea, ma sicuramente eccentrica per quella americana: il critico letterario di formazione marxista. Con la differenza, però, che l'innesto di questa tradizione politica in un contesto asettico come quello dei *campus* americani si è spesso trasformato in un esausto esercizio accademico[151]. Anche nei saggi più riusciti di Jameson, come *L'inconscio politico*[152] o lo stesso *Postmodernismo*, probabilmente i suoi due veri capolavori, è difficile non percepire il contesto da cui si originano. Tanto la forma centrifuga dell'argomentazione quanto l'accumulo bulimico di eterogenei materiali d'analisi potrebbero senza difficoltà essere letti come una freudiana formazione di compromesso. O forse, più probabilmente, come la stanca trascrizione crittografica di un sismografo che segnala ad estranei la presenza di

---

[149] Jean François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Édition de Minuit, Paris 1979 (tr. it. di Carlo Formenti, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1985)

[150] Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», I/146, July-August 1984, pp.53-92.

[151] Cusset, *French theory* cit.

[152] Jameson, *The Political Unconscious* cit.

un terremoto avvenuto altrove[153].

All'interno dell'*enclave* teorica internazionale, l'importanza del pensiero di Jameson è, semplicemente, fuori discussione[154]. È facile, infatti, studiando il dibattito che, per esempio, *Postmodernism* ha scatenato, imbattersi in giudizi di valore netti, talora iperbolici: che si accettino o meno le sue proposte interpretative, secondo Sean Homer e Douglass Kellner, Jameson deve essere considerato come «il più importante critico culturale vivente, il maggior esponente mondiale della Teoria Critica e *il* teorico del postmoderno».[155] Dello stesso avviso è il teorico australiano Ian Buchanan secondo cui «pochi saggi hanno avuto sul mondo l'impatto di *Postmodernism*», libro che ha realmente trasformato «il modo con il quale il mondo interpreta se stesso».[156] Da Londra Perry Anderson ha invece descritto l'eccezionale importanza storica di Jameson teorico del postmoderno con questa bizzarra metafora pirotecnica:

> esplodendo come molti razzi di magnesio in un cielo notturno, gli scritti di Jameson hanno illuminato l'incerto paesaggio del postmoderno, trasformando immediatamente le sue ombre e le sue oscurità in un quadro nitido ed inquietante.[157]

Difficile, insomma, per chiunque voglia comprendere le coordinate culturali degli ultimi due decenni del Novecento, non fare i conti con il pensiero e la scrittura di questo critico geniale, prolifico e disorientante.

II.

La prima stesura di *Postmodernism* risale ad un famoso intervento pubblico di Jameson tenutosi al Whitney Museum di New York nell'autunno del 1982. Il titolo anticipa già la sostanza dell'argomentazione: *Postmodernism and Consumer Society*. La rielaborazione sarà pubblicata in una prima versione nel 1983, e in una seconda, più estesa e parzialmente differente, l'anno successivo, con il titolo, negli anni divenuto celebre, di *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Tutti i lavori successivi approfondiscono spunti od intuizioni già presenti in questo primo saggio, davvero straordinario per condensazione di temi e proposte. Nel 1991 Jameson ha pubblicato in volume – ed è un libro ponderoso, di oltre 400 pagine – i suoi lavori più importanti sul tema, incluso, naturalmente, quel primo saggio apparso sulla «New Left Review» che ora dà il titolo e apre l'intera raccolta. Ed è questo il libro canonico per chiunque voglia

---

153 Razmig Keucheyan, *Hémisphère gauche. Cartographie des nouvelles pensées critiques*, Zones, Paris 2010

154 Marco Gatto, *Marxismo culturale. Le parole e i fenomeni*, Quodlibet, Macerata 2012

155 Sean Homer, Douglass Kellner (edited by), *Fredric Jameson: A Critical Reader*, Palgrave Mc Millan, New York 2004, p. XII.

156 Ian Buchnan, *Fredric Jameson. Live Theory*, Continuum, London-New York 2007, p. 78.

157 Perry Anderson, *Introduction* in Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern,* 1983-1998, Verso, London-New York 1988, p.11 [traduzione mia]

iniziare ad occuparsi della «questione postmoderna». Vediamo rapidamente come è costruito.

Il volume è diviso in due parti: la prima comprende nove capitoli e sono per lo più saggi già apparsi in rivista, e qui ripubblicati con aggiunte, modifiche, riletture, sistemazioni. La seconda, invece, è inedita e ha la forma di una laboriosa nota a margine, di un commento laterale alla prima sezione orientato verso alcune possibili linee di approfondimento. Non a caso, molti dei saggi pubblicati negli anni successivi – da *Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (1992) fino a *Archaeology of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2005) [158] – saranno effettivamente la sistemazione compiuta di quelle proposte originarie. Nell'introduzione al volume Jameson descrive i quattro temi fondamentali della sua ricerca, così come si è sviluppata dal saggio originario del 1984: il problema dell'interpretazione dell'estetico, l'utopia come categoria necessaria del pensiero politico, le tracce della sopravvivenza del moderno, la *nostalgia* come ritorno del represso storico.

Le mosse teoriche di Jameson sono sostanzialmente due. La prima: il postmoderno è l'età del compimento del processo di modernizzazione.

Il Postmoderno è ciò che ci si trova di fronte allorché il processo di modernizzazione si è compiuto e la natura è svanita per sempre.[159]

Jameson è fin da subito molto chiaro: il suo studio ha un intento periodizzante, non vuole proporre un nuovo paradigma epistemologico, come François Lyotard[160]; né descrivere un nuovo stile estetico, come Charles Jencks[161]; né tantomeno vuole articolare un nuovo progetto filosofico, come ancora pretende Jürgen Habermas[162]. Per Jameson il postmoderno è, molto più semplicemente, una categoria storica. Descrive un'epoca caratterizzata dall'esaurimento del movimento moderno, dall'estenuarsi del suo processo di trasformazione sociale ed economica. Il ragionamento che guida la sua periodizzazione si origina, ed è profondamente suggestionato, dalla lettura di *Late Capitalism* di Ernest Mandel[163]. Seguendo l'impostazione dell'economista trotskista tedesco, Jameson individua tre fondamentali discontinuità nello sviluppo tecnologico moderno a cui corrispondono, in modo più o meno

---

[158] Fredric Jameson, *Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington 1992; Id, *Archeology of the Future: the Desire called Utopia and other Science Fictions*, Verso, London – New York 2005.
[159] Jameson, *Postmodernism* cit., p.5
[160] Lyotard, *La condition postmoderne* cit.
[161] Charles Jenks, *The Language of Post-modern Architecture*, Rizzoli, New York 1977
[162] Jürgen Habermas, *Modernity - An Incomplete Project* in Hal Foster (edited by), *The Anti-Aesthetic. Essais on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle 1983, pp. 3-15.
[163] Ernst Mandel, *Late Capitalism*, Humanites Press, London 1975

coerente, tre diverse fasi dello sviluppo sociale ed estetico.

La prima grande discontinuità, situabile a partire dalla seconda metà del Settecento in Inghilterra, ma operativa lungo tutto l'Ottocento nel resto d'Europa, riguarda l'invenzione dei motori a vapore. A questo primo salto tecnologico corrisponde un'intensa stagione di trasformazioni sociali, politiche ed economiche: sono questi gli anni della prima rivoluzione industriale e della rivoluzione politica americana e francese. Ma le trasformazioni naturalmente agiscono in profondità, trasformano il pensiero: è questa, infatti, l'età che pone, per la prima volta, il problema filosofico dell'emancipazione e della libertà individuale in un sistema post-cetuale, non comunitario; ma è anche l'età della catastrofe del sistema dei generi estetici, se nel giro di pochi anni l'intero *corpus* letterario tradizionale si sfalda e il centro del campo viene conquistato da due forme sostanzialmente nuove: la lirica moderna e il *novel*. Questa, nella periodizzazione di Jameson, ed è una lettura che corrobora le antiche intuizioni di Lukács, è «l'età del realismo», l'età, fra gli altri, di Scott e di Balzac, di Hegel, di Beethoven e di Adam Smith.

Dalla seconda metà dell'Ottocento diventa visibile, perché determinante, un nuovo poderoso salto tecnologico: l'invenzione dei motori elettrici, dei motori a scoppio, quindi lo sviluppo dell'industria chimica. Sono questi gli anni dell'invenzione del telegrafo e delle ferrovie. Successivamente, delle automobili, del telefono, della radio e degli aeroplani. Ognuna di queste invenzioni trasforma radicalmente l'uso e la percezione dello spazio e del tempo. Del resto, questo mondo progressivamente rimpicciolito è anche un mondo progressivamente conosciuto, conquistato, controllato e spartito: il 1881 è la data del congresso di Berlino. Poi verranno le guerre mondiali. Secondo Jameson, è solo a questo punto dello sviluppo del capitale che diventa avvertibile e tragico il contrasto fra il nuovo universo sociale e percettivo costruito e plasmato dalle macchine e tutto ciò che, pur coabitandovi, riesce ancora a preservarsi, rimanendone al di fuori. Di questa precisa contraddizione il modernismo è la soluzione simbolica. Che potenzi la forma come resistenza aristocratica ad un presente minaccioso (come, per esempio, in Flaubert, Proust o Mahler) o che viceversa esalti la modernità tecnologica attraverso strategie di luddismo estetico (e si pensi anche solo a Rimbaud, Marinetti, a Duchamp o a Beckett), quello che è comune alle due strategie è la percezione di essere in bilico fra due mondi, di percepirli, nel bene e nel male, ancora come differenti e antagonisti: Freud e Nietzsche, Einstein e Svevo, Keynes e Schönberg, Lenin e Le Corbusier, Ford e Ejzenstejn. Non è un caso, secondo Jameson, che proprio in questi anni diventino centrali due concetti estetici: il concetto di stile e il concetto di genio. Entrambi esprimono la possibilità della totalizzazione del differenziato anticipata nella forma – ed è compensazione simbolica di un'oggettiva *dépossession du monde*, che nessuna esperienza personale potrà ormai più colmare – oppure pretesa, rischiata, combattuta nella politica – ed è la storia tragica, quanto meno negli esiti, del movimento operaio e delle rivoluzioni comuniste mondiali. Il modernismo esprime la sostanza di questa

tumultuosa età di lotta fra forze oppositive, tanto nella possibilità di un nuovo equilibrio fra mondo umano e sistema delle macchine; quanto, viceversa, nella possibilità oggettiva del suo annientamento: Auschwitz e Hiroshima.

Il terzo salto tecnologico è spinto dall'invenzione dei motori nucleari e dalla cibernetica, a partite dagli anni Quaranta del secolo scorso negli Stati Uniti; più o meno dall'inizio degli anni Sessanta nell'Europa occidentale. Quello che è fondamentale capire di questa nuova trasformazione è, secondo Jameson, l'inedita capacità meccanica di plasmare le forme elementari della percezione umana, di invadere, in poche parole, il dominio dell'estetica. Quindi, di elaborare, produrre ed esprimere cultura. Le nuove macchine, infatti, non producono oggetti, ma riproducono il mondo. Sono depositi sconfinati e non-umani di linguaggio e di memoria. Della presenza, per quanto residuale, di un universo ancora pre-moderno cancellano la percezione, le tracce; e soprattutto la possibilità del ricordo. Si pensi anche solo a come sono stati trasformati la «natura» e «l'inconscio», concetti ancora simbolicamente percepiti nelle età precedenti come irriducibili al processo di modernizzazione. Secondo Jameson, se lo sviluppo dell'industria culturale colonizza il secondo, invadendo l'immaginazione, manipolando il desiderio, estetizzando le pulsioni; l'industrializzazione dell'agricoltura, l'impiego della chimica e delle biotecnologie genetiche per il suo sviluppo intensivo, trasforma definitivamente la prima, il suo uso, il suo controllo, la sua conoscenza. Di questo nuovo universo percettivo non antropomorfico il postmodernismo è la traduzione simbolica: dall'architettura di Las Vegas agli aeroporti internazionali, dalla pop *art* di Andy Warhol alla musica elettronica, dal movimento *punk* a quello *new age*. E, soprattutto, la *video art* che, insieme a *design* e architettura, occupa il centro del sistema estetico postmoderno. Per quanto il nuovo universo percettivo escluda a priori la possibilità dello stile, essendo *l'età nella quale le macchine hanno conquistato il dominio dell'espressività*, si possono ricordare almeno gli autori sui quali Jameson concentrerà il suo implacabile sguardo diagnostico: fra gli altri, David Lynch, Claude Simon, Frank Gehry, Robert Gober.

III.

Come si vede, il ragionamento alla base di questa periodizzazione, tanto affascinante quanto discutibile, è di natura economico/tecnologica. Nella lettura di Jameson le trasformazioni tecnologiche sono *sintomi*, vettori periodizzanti di mutazioni molto più vaste. Il suo sguardo acrobatico si sofferma però solo sul loro impatto sociale e *sensorio*: marxianamente, è uno sguardo che non supera mai la soglia della sfera della circolazione. Lontanissima da quest'analisi l'idea che i salti tecnologici siano *anche* momenti di conflitto interni alla storia dell'uso capitalistico della scienza. E che quest'ultima, incorporata nello sviluppo delle macchine, produca

un'innovazione per lo più comandata contro il *lavoro vivo* e quasi sempre trasformata in un'arma nella competizione infra-capitalistica [164]. Jameson preferisce adottare lo sguardo neutro e scettico dell'osservatore partecipante; scelta decisamente eccentrica, per un intellettuale che si autodefinisca marxista. La sua periodizzazione infatti descrive *solo* la storia della progressiva espansione del dominio delle macchine su tutte le dimensioni dell'esistenza umana fino a conquistare, nel postmoderno, le forme elementari della percezione. Quello che rivela, infatti, l'analisi dell'estetica contemporanea, non è altro che il formarsi di una nuova e precisa antropologia:

il postmoderno va visto quale prodotto di individui postmoderni in grado di operare in un mondo socioeconomico davvero assai particolare.[165]

Ed è questa la tesi che sostanzia il secondo movimento di fondo della sua impostazione. L'analisi dell'eterogeneo universo estetico postmoderno, dal celebre confronto fra Van Gogh e Andy Warhol sulla trasformazione e sul declino dello stile espressivo, all'analisi della *nostalgia* come forma estetica dell'impossibilità della narrazione storica in *Ragtime* di Doctorow o nel film *Body Heat* di Kasdan, fino all'interpretazione dell'organizzazione dello spazio del *Westin Bonaventura Hotel* di Portman in Downtown Los Angeles, serve a Jameson come verifica della tendenza. Il suo è uno sguardo diagnostico, l'uso dell'estetico è sempre sintomatologico. Per questa ragione l'analisi non è interessata ad esprimere giudizi di valore, ma al reperimento delle tracce, al riconoscimento degli indizi significativi. All'altezza di questo primo saggio, Jameson li raggruppa sotto tre costanti, correlate e interdipendenti: il declino della soggettività espressiva, l'implosione del tempo, l'equivalenza dello spazio. Sono tre lati di uno stesso triangolo: la forma generica della nuova antropologia plasmata dal sistema delle macchine.

La comparazione, in apertura del saggio, Van Gogh/Warhol, viene impostata per descrivere la trasformazione dell'espressività nel passaggio dal modernismo al postmodernismo. È forse bene ricordare che ogni forma estetica, nella lettura di Jameson, è sempre *un atto di compensazione* e deve essere interpretata come *soluzione simbolica a contraddizioni reali*. Ed è questa la mossa con la quale la sua impostazione teorica si smarca dalla tradizionale teoria del riflesso leninista e lukácsiana. Profondamente suggestionato dall'interpretazione delle narrazioni mitiche di Lévi-Strauss, Jameson legge ogni materiale estetico come azione simbolica, come attività orientata di un soggetto (individuale e sociale) che immagina, esprime e dunque risolve, ma solo nel dominio del simbolico, le contraddizioni che la realtà storica ha imposto, bloccandole, alla sua esperienza esistenziale e politica. Per l'autore di *Postmodernism*, l'estetica resterà sempre l'ambiguo e ambivalente dominio del possibile. In questa impostazione, dunque, il primo passo per ogni interprete è

---

[164] Per un'analisi del concetto marxiano di tecnologia, seguo: Roberto Finelli, *Un parricidio compiuto. Il confronto finale di Marx con Hegel*, Jakabook, Milano 2014.
[165] Jameson, *Postmodernism* cit., p.11

quello di ricostruire il mondo storico puntuale da cui il gesto estetico si origina e contro cui si formalizza.

Nel caso di Van Gogh, non è difficile presupporre dalla potenza allucinatoria del suo colore la miseria, la sofferenza e la fatica del lavoro del mondo agricolo che ritrae. Questo è il materiale grezzo della sua pittura, il punto di partenza reale contro cui il suo gesto estetico lavora, trasfigurando la povertà sensoriale di quel mondo premoderno in una nuova, modernissima ed utopica dimensione sensoriale: il colore. Per questa ragione la sua conquista è la protesta specifica, individuale, modernista di Van Gogh contro la sofferenza e la miseria della vita di campagna, e l'atto simbolico che la redime.

Confrontando *Le scarpe di contadino* con *Diamond Dust Shoes* di Andy Warhol, Jameson introduce subito la prima qualità del nuovo universo percettivo postmoderno: *la mancanza di profondità*. Nel postmoderno non è più possibile, infatti, per il lettore, ricostruire immediatamente il mondo reale da cui il gesto estetico si origina. Si consideri *Diamond Dust Shoes*. Questo famoso quadro di Warhol elabora il negativo di una fotografia: le scarpe che rappresenta sono un simulacro, non un oggetto reale. Il mondo materiale è allontanato e mediato da una tecnologia che lo *ri-produce*. Per questa ragione, il testo pittorico non ha profondità fisica, ma è letteralmente uni-dimensionale, imprigionato e schiacciato alla superficie della materia che lo supporta.

La seconda qualità di questo nuovo mondo percettivo è *il declino dell'espressività*. Si confronti l'uso del colore in Van Gogh e in Warhol. La differenza può essere compresa come ribaltamento o, meglio, inversione di moto. Alla potenza cromatica del pittore olandese, all'intensità tragica della sua aggressività espressiva, si oppone, quasi ironicamente, il colore metallico, ilare e artificiale di Warhol: un colore che non esprime più la fatica dell'espressione, la conquista del gesto contro lo spazio esterno, contro la storia, contro la materia che lo comprime; quanto l'operazione mentale che svela la simulazione che strega il mondo e lo inganna. Per questo, la trasfigurazione cromatica è il punto d'avvio, e non certo il risultato, dell'operazione estetica. Il colore, ora aereo e ipnotico perché strappato dalla superficie delle cose, mostra, evidenziandolo, il reale oggetto rappresentato: non scarpe, ma un negativo bianco e nero, una tecnologia di riproduzione. Diventa chiaro, ma solo a questo punto, e dopo molto mediazioni, che il mondo presupposto, contro cui questo gesto si formalizza, è il mondo della simulazione della vita: lo spettacolo della merce.

Il profilo di questa nuova soggettività, che il confronto Van Gogh/Warhol abbozza, verrà approfondito da Jameson provando a ricostruirne le forme elementari della percezione: lo spazio e il tempo. Partiamo dal secondo. Nel primo saggio del 1984, gli indizi raccolti nell'analisi di *Ragtime* di Doctorow, di *China* di Bob Perelman, ma soprattutto dei *nostalgia films* fra cui, celebre, l'analisi di *Body Heat* di Lawrence Kasdan, convergono nella rilevazione di una comune, profonda e generica difficoltà soggettiva ad organizzare la temporalità, ad esprimere la progressione del tempo. Per comprendere la natura di questa trasformazione Jameson si serve dell'analisi psicoanalitica dell'isteria di Lacan, secondo cui un soggetto incapace di

unificare la logica temporale del linguaggio è un soggetto isterico. Non potendo pensare linguisticamente la propria identità storica e biografica, l'esperienza isterica è infatti condannata alla percezione disarticolata del grezzo materiale significante. In questa peculiare situazione, la temporalità implode, disintegra la sua progressione in una miriade di frammenti sconnessi, ora equivalenti variazioni di un unico ed amorfo presente.

Secondo Jameson, l'universo percettivo postmoderno traduce esteticamente questa precisa esperienza del tempo, che è quella del *collasso all'interno della catena del significante*. Indizio prezioso di questo processo è l'emergere, tanto nella narrativa quanto nel cinema, tanto nell'architettura quanto nell'urbanistica contemporanea, del *pastiche* come modalità operativa dominante. Il suo uso, diffuso e trasversale, è interessante perché ambivalente ed allegorico. Per un verso, infatti, è espressione di una sostanziale indifferenza intellettuale verso il passato ridotto ad archivio di possibilità espressive equivalenti; per un altro, invece, traduce la distorsione necessaria – perché oggettiva – a cui è costretto qualsiasi impulso genuino verso la temporalità e la storicità nel postmoderno: la nostalgia.

In uno dei capitoli più belli, e sconcertanti, del volume del 1991, intitolato *Surrealism without the Unconscious*, Jameson definisce il senso e la natura di questa nuova distorsione magnetica del tempo, a cui il postmoderno costringe, con il concetto di *total flow*. L'idea è suggestiva ed inquietante. Il *total flow* è il tempo prodotto dal sistema delle macchine, un tempo ciclico, regolare e non antropomorfico. Lo strumento tecnologico che lo esprime è uno strumento importante che ha occupato, negli ultimi decenni, il centro del campo estetico contemporaneo, invadendo lo spazio della vita quotidiana: la forma video. Lo scopo dell'analisi di Jameson è quello di mostrare, nella comparazione fra le sue due varianti gemelle, quella televisiva/commerciale e quella artistica/sperimentale, il progressivo imporsi, nella percezione ordinaria e quotidiana, di questa nuova temporalità isomorfa, mediatica e visuale. Un indizio di questa trasformazione può essere trovato nel confronto fra le periodiche e regolari interruzioni dei programmi televisivi con le forme precedenti di chiusura estetica proprie, per esempio, degli spettacoli teatrali o delle proiezioni cinematografiche. La differenza è abissale. L'interruzione di uno spettacolo televisivo non ha, infatti, un vero e proprio significato estetico. Secondo Jameson, ha solo un significato ritmico. Conferma una regolarità che serve come «produzione di una sorta di tempo narrativo immaginario»[166] La successione di spettacoli e di stagioni differenziate nella programmazione televisiva non è altro, in questa lettura, che l'auto-dissimulazione del *total flow*, il suo esterno involucro percepibile.

Se si contrappone la forma video televisiva con la sua gemella d'avanguardia, la *video art*, quest'idea diventa più chiara. Nei filmati sperimentali, infatti, il *total flow* si libera completamente dalla simulazione del tempo fittivo: il suo movimento ininterrotto e privo di qualità riconoscibili

[166] Ivi, p.91

conquista il dominio dell'espressività. Per questa ragione, il flusso anarchico, disarticolato, subliminale e implosivo di immagini, linguaggi e suoni a cui costringe l'estetica delle installazioni postmoderne può anche essere letto come corrosione della gemella simulazione commerciale, come sua precisa estraniazione. Jameson è infatti persuaso che questo flusso elettronico ininterrotto, privo di direzione e di pace, esprima la reale temporalità postmoderna, la forma tempo adeguata al sistema delle macchine. Diventa chiaro allora, che se nostalgia e *pastiche* rappresentano le reazioni soggettive a questo nuovo potente campo magnetico non umano, la *video art* e la televisione commerciale ne esprimono, per così dire, l'alfabetizzazione normativa:

il soggetto più profondo di tutta la video art, e perfino dell'intero postmodernismo, è precisamente la stessa tecnologia di riproduzione[167]

Se la forma video è il genere estetico che meglio rappresenta le perturbazioni violente, e paradossalmente impercettibili, della temporalità postmoderna, l'architettura è l'arte che meglio traduce la mutazione della nostra categoria percettiva dominante: lo spazio. Anche in questo caso, l'analisi di Jameson descrive i lati oppositivi del processo: le forme di resistenza, come ricerca di una possibile espressione sintetica soggettiva, e l'alfabetizzazione normativa.

Del secondo caso, celebre e magistrale l'analisi del *Westin Bonaventura Hotel* di Portman, in Downtown Los Angeles. Le osservazioni preliminari introducono subito il problema di fondo che è l'inadeguatezza percettiva dell'animale umano di fronte a questo nuovo spazio fuori misura e fuori proporzione:

l'architettura più recente si pone come una sorta di imperativo a sviluppare nuovi organi, a espandere le nostre funzioni sensoriali e il nostro corpo in nuove dimensioni ancora inimmaginabili e forse, in un'ultima analisi, impossibili. [168]

Il *Westin Bonaventura* è un esempio perfetto di questa nuova condizione spaziale enigmatica e disorientante, già nella sua relazione con il resto del tessuto urbano. Si osservi la sua struttura esterna. Sulla superficie scura riflettente ed impenetrabile della costruzione verticale si specchia il resto della città. In questo modo la sua superficie, con un doppio movimento, allontana il mondo esterno e lo cattura; protegge ermeticamente l'interno mentre trasforma la città che lo circonda nell'immagine distorta che i suoi specchi riproducono. Una chiara allegoria della tecnologia riproduttiva delle macchine postmoderne? Del resto, la potente carica di aggressività implosiva che questa costruzione sprigiona all'esterno si introflette perfino nell'organizzazione dello spazio interno: Jameson descrive molto bene la strategia di distrazione e disorientamento a cui è sottoposto il passante che lo attraversi. Nel *Westin*

[167] Ivi, 109
[168] Ivi, p.54

Bonaventura è difficile trovare l'entrata e l'uscita, accuratamente nascoste in posizioni laterali; una volta entrati, è difficile orientarsi, essendo l'organizzazione della struttura simmetrica e priva di punti di riferimento riconoscibili. In questo nuovo spazio implosivo, in cui davvero «l'uomo è antiquato», gli unici veri protagonisti del movimento sono le macchine, gli ascensori e le scale mobili:

mi sembra che le scale mobili e gli ascensori d'ora in avanti sostituiscano il movimento, ma anche, e soprattutto designino sé stessi quali nuovi segni riflessivi ed emblemi del movimento propriamente detto[169]

Se questa forma di spazialità non-antropomorfica è l'alfabeto della nuova architettura postmoderna, tuttavia, non sono rare le forme di resistenza come nuove interpretazioni dello spazio pensate all'altezza del presente. Secondo Jameson, la più significativa è il *wrapping*, una strategia architettonica che non segue le modalità dominanti del *pastiche* alla Venturi, ma che può essere pensata, invece, come la strategia attraverso cui

gli organismi reagiscono ai corpi estranei, tentando di circondarli e di neutralizzarli in una specie di quarantena spaziale o di cordone sanitario[170]

L'analisi della casa di Frank Gehry a Santa Monica è un buon esempio di questa nuova modalità espressiva. Jameson mostra come l'architetto canadese progetti la propria abitazione inglobando una vecchia casa in una nuova struttura che ne mantiene intatte alcune parti, come per esempio il muro esterno di legno; sviluppa un nuovo edificio più arretrato, ma, soprattutto, crea spazi intermedi di raccordo, vecchi e nuovi, contemporaneamente, esterni e interni all'abitazione stessa. Jameson, che ha visitato di persona la casa di Gehry, analizza minuziosamente i materiali della costruzione, gli sviluppi della planimetria e i volumi. Nella capacità di Frank Gehry di progettare uno spazio complesso, dove il passato è percepito nella sua irriducibilità al presente, ma è anche conservato e abitato; dove materiali poveri e sofisticati si alternano secondo la funzionalità dei volumi; dove situazioni intermedie creano la possibilità di nuove forme di vita e di percezione dello spazio e del tempo, in un giusto equilibrio fra presenza e distanza; Jameson non può non leggere un gesto utopico, un deposito estetico carico di futuro.

Se il *Westin Bonaventura* di Portman, nella sua sconvolgente amputazione delle possibilità percettive umane, è allegoria del nuovo capitalismo mondiale, del sistema delle macchine e della necessità di costruirne la mappa, la casa di Gehry rappresenta, esattamente all'opposto, la possibilità di una nuova forma di vita intelligente e sofisticata, uno spazio utopico dove la scienza incorporata nelle macchine perfezioni, potenzi, migliori la vita umana.

---

[169] Ivi, p.58
[170] Ivi, p.115.

7.

Giovanni Arrighi

Il capolavoro saggistico di Giovanni Arrighi, *Il lungo XX secolo*[171] è un lavoro teorico che parte dalla crisi capitalistica di inizio anni Settanta. È un lavoro genealogico, che si muove su coordinate davvero molto vaste, coordinate che coincidono, per quanto riguarda lo spazio, con il sistema-mondo; e per quanto riguarda il tempo, con l'intero ciclo dell'era moderna, dall'emergere del capitalismo nel sistema delle città-stato italiane rinascimentali, fino alla crisi dell'egemonia statunitense di questi ultimi decenni. Tre sono gli autori guida alla base di quest'ambizioso progetto di ricerca: Marx, Gramsci e Braudel. Ma fra i tre è sicuramente quest'ultimo l'autore decisivo, quello con cui rilegge, riposizionandole sulla *longue durée* del sistema-mondo, tanto la logica dell'accumulazione marxiana, quanto la riflessione di Gramsci su dominio ed egemonia.

Può sembrare strano, ma Arrighi di formazione è un economista neoclassico. Si laurea infatti all'Università Bocconi di Milano alla fine degli anni Cinquanta, con l'intento di portare avanti l'azienda del padre, che è morto pochi anni prima. Il nonno materno, un ricco industriale tessile, gli sconsiglia però di mettersi a lavorare come imprenditore, perché, secondo lui, non ne ha la stoffa. E infatti, dopo pochi anni, Arrighi capisce chiaramente che la sua passione è la ricerca: nel 1963 vince una borsa dell'Università di Londra per una cattedra di economia in Rhodesia (l'attuale Zimbabwe). Il contatto con la realtà politica africana – sono gli anni della decolonizzazione – e la conoscenza di antropologi come Clyde Mitchell e Jaap Van Velsen, che lavorano nella sua stessa facoltà, metteranno definitivamente in crisi i modelli matematici acquisiti nella formazione bocconiana. Inizia qui il suo abbandono dell'economia neoclassica per la sociologia storico-comparativa. Risultato di questa metamorfosi teorica è il suo primo libro, *Struttura di classe e sovrastrutture in Africa*[172], tradotto in italiano nel 1969 da Einaudi. Già in questo primo saggio emergono nitidamente due temi centrali della sua interpretazione del capitalismo. Il primo: per comprendere le forme dello sviluppo di una qualsiasi regione o Stato-nazione è fondamentale conoscere la struttura del capitalismo, *così come si è organizzata a livello mondiale*: quali potenze dominanti, quali polarità, quali gerarchie. Il secondo: la trasformazione dei lavoratori in forza lavoro

[171] Arrighi, *The Long Twentieth Century* cit.
[172] Giovanni Arrighi, *The Political Economy of Rhodesia*, The Hague, Mouton Press 1967 (tr. it. di Vittorio Ghinelli, *Struttura di classe e sovrastrutture in Africa*, Einaudi, Torino 1969)

salariata *non sempre e non ovunque* è condizione necessaria per lo sviluppo del modo di produzione capitalistico.

Nel 1969 Arrighi torna in Italia, giusto in tempo per essere parte di quei movimenti antisistemici su cui poi rifletterà a lungo, almeno fino alla pubblicazione nel 1989 di *Antisystemic Movements,* insieme a Wallerstein e Hopkins[173]. Il decennio italiano, prima come professore di sociologia a Trento, poi ad Arcavacata, è segnato infatti, oltre che dall'insegnamento, da un'intensa attività politica. Sono questi gli anni in cui fonda a Milano, insieme a Romano Madera e Luisa Passerini, il Gruppo Gramsci, con l'intento di elaborare una strategia politica orientata verso l'autonoma di classe[174]. Da subito inizia ad interrogarsi sulla natura della crisi economica che in quegli anni sta sconvolgendo l'Occidente. Leggerà l'inconvertibilità del dollaro in oro, imposta da Nixon nel '71, come un segnale non equivocabile: gli Stati Uniti stanno modificando le regole e l'organizzazione del capitalismo mondiale. Questo significa che l'ordine geopolitico costruito nell'immediato dopoguerra sta per essere superato. Negli studi più importanti di questo periodo - *Verso una teoria della crisi capitalistica* e *Geometria dell'imperialismo*[175] - Arrighi cerca costantemente di smarcarsi dalle interpretazioni marxiste dominanti. Anzitutto, legge la crisi di inizio anni Settanta come una crisi da caduta del saggio di profitto e non da sovrapproduzione, come fu, invece, quella del 1929. Una lettura corretta e tuttavia parziale che solo negli anni successivi approfondirà introducendo, nel quadro generale, il fattore scatenante: l'esacerbarsi della competizione inter-capitalistica. Nello stesso tempo proverà a mettere in crisi anche il paradigma leninista e la sua interpretazione dell'imperialismo. Attraverso la lettura di Hobson[176] Arrighi scompone le forme di dominio inter-statale in età moderna in quattro modalità operative sempre coesistenti: colonialismo, impero formale, impero informale, imperialismo. L'imperialismo dunque non rappresenterebbe più, come invece in Lenin, l'ultima fase dello sviluppo dei rapporti inter-statali, quanto una modalità operativa *standard*, coesistente insieme ad altre. Senza entrare nel merito di questa lettura, va comunque almeno segnalato che, adottando questa prospettiva, Arrighi di fatto elide il nodo centrale dell'interpretazione leninista che vede nell'imperialismo la proiezione geopolitica del potere finanziario, come unità di potere bancario e potere

---

173 Giovanni Arrighi, Terence Hopkins, Immanuel Wallerstein, *Antisystemic Movements*, Verso, London – New York 1989

174 «Consideravamo che il nostro principale contributo al movimento non fosse di fornire un sostituto di sindacati e partiti, ma un aiuto offerto alle avanguardie dei lavoratori da parte di studenti e intellettuali perché sviluppassero la loro autonomia – autonomia operaia – attraverso la comprensione dei processi più ampi a livello nazionale e globale all'interno dei quali si attuava la loro lotta. In termini gramsciani questo significava formare gli intellettuali organici della classe operaia» in *I tortuosi sentieri del capitale. Intervista con David Harvey* in Giorgio Ceserale, Mario Pianta (a cura di), Giovanni Arrighi, *Capitalismo e (dis)ordine mondiale*, Manifestolibri, Roma 2010, p.34.

175 Giovanni Arrighi, *Verso una teoria della crisi capitalistica* in «Rassegna Comunista», 2-3-4-5-7, 1972-3; Id, *La geometria dell'imperialismo: i limiti del paradigma hobsoniano*, Feltrinelli, Milano 1978

176 John Hobson, *Imperialism*, James Nisbet & Co., London 1902

industriale[177].

All'inizio di questo paragrafo abbiamo scritto che lo studio di Braudel rappresenta per Arrighi l'incontro teorico fondamentale, ma, come ora è evidente, è un incontro tardivo. È solo con il suo trasferimento nel 1979 al Fernard Braudel Center di Binghamton, nello stato di New York, che la lezione dello storico francese, mediata dalla scuola di sistemica di Hopkins, Wallerstein e Frank, si trasforma nella chiave teorica capace di decifrare il significato dell'espansioni finanziarie come fenomeno storico ricorrente e non come stadio ultimo e finale dell'accumulazione, come invece in Hilferding o, ancora, in Lenin. Soprattutto nel Braudel di *Civiltà materiale, economia e capitalismo*[178] Arrighi trova in un colpo solo l'interpretazione guida per comprendere il nesso che lega crisi economica degli anni '70 e successiva espansione del potere finanziario statunitense. Per Braudel, infatti

> ogni evoluzione complessiva [dell'ordine capitalistico] sembra annunciare, con lo stadio del rigoglio finanziario, una sorta di maturità: è il segnale dell'autunno.[179]

Se si studia, infatti, la storia del capitalismo come la storia di lunga durata di un meccanismo astratto di accumulazione di potere e di ricchezza (e non esclusivamente come modo di produzione) è possibile rilevare alcune costanti di fondo e almeno una ricorrenza precisa: ogni volta che la potenza egemone di una determinata configurazione storica abbandona il campo della produzione di beni per la speculazione finanziaria, la sua sovranità sul sistema inizia a vacillare. La finanziarizzazione rappresenterebbe dunque l'autunno di un potere, o più precisamente, il momento conclusivo del ciclo sistemico di accumulazione. Quest'ultimo concetto è particolarmente importante perché mostra come Arrighi riposizioni la struttura logica del modo di produzione capitalistico, così come è stato descritta da Marx nel *Capitale*, sulla *longue durée* dischiusa dalle analisi di Fernard Braudel:

> La formula generale del capitale di Marx ($D-M-D^1$) può essere considerata descrittiva non solo della logica dei singoli investimenti capitalistici, ma anche di un modello ricorrente del capitalismo storico come sistema mondiale. L'aspetto principale di questo modello è costituito dall'alternanza di epoche di espansione materiale (le fasi D-M dell'accumulazione di capitale) e di epoche di rinascita e di espansione finanziaria (le fasi $M-D^1$). Nelle fasi di espansione materiale il capitale monetario «mette in movimento» una crescente massa di merci (inclusa la forza-lavoro mercificata e le doti naturali); nelle fasi di espansione finanziaria una crescente massa di capitale monetario

---

[177] Su limiti dell'interpretazione di Arrighi del paradigma leninista seguo: Giorgio Ceserale, *La lezione di Giovanni Arrighi* in Arrighi, *Capitalismo e (dis)ordine mondiale*, cit., p.13.
[178] Fernand Braudel, *Civilisation matérielle et capitalisme*, Colin, Paris1967 (tr. iti di Corrado Vivanti, *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV-XVIII)*, Einaudi, Torino 1982)
[179] Ivi, vol. III, p.235.

«si libera» dalla sua forma merce, e l'accumulazione procede attraverso transazioni finanziarie (come nella formula marxiana abbreviata D-D¹). Insieme, le due epoche o fasi formano un intero ciclo sistemico di accumulazione.[180]

A questo punto, Arrighi inizia un'appassionante ricostruzione storica, economica e politica. Retrocede, insieme a Braudel, alla fine del Medioevo e prova a verificare la tenuta di questo modello interpretativo. Costruisce così una periodizzazione di lunghissima durata, individuando quattro cicli sistemici di accumulazione. Il primo coincide con «il lungo XVI secolo italiano» (1350-1650), e si concentra in particolare sulla crisi del potere di Venezia, Milano e Firenze fino allo stabilirsi dell'alleanza politica fra Genova (potere finanziario) e corona castigliana (potere militare).

Se paragonate alle altre città stato italiane rivali, Genova è una piccola città di modeste dimensioni e priva di difesa militare. Ciononondimeno, ha una classe capitalistica molto dinamica, organizzata in una diaspora cosmopolita, strutturata in una rete internazionale gravitante su alcune piazze controllate. Per oltre due secoli, questa struttura reticolare riuscirà a dominare la finanza internazionale sfruttando la competizione europea per la conquista di capitale mobile a proprio vantaggio. La «nazione» genovese ha però un problema serio, essendo priva di protezione militare; di qui l'alleanza con gli spagnoli, a cui finanzia le esplorazioni fuori dal Mediterraneo, anche per mettere sotto scacco il monopolio veneziano delle rotte commerciali orientali. Il centro di questo primo ciclo è per questa ragione anfibio: il potere militare e territoriale gravita intorno alla corona spagnola che si serve del potere finanziario genovese, in un primo tempo per consolidarsi, quindi per scoprire e costruire un vero e proprio impero mondiale.

Nel secondo ciclo sistemico, che va dalla fine del XVI secolo fino alla metà del XVIII, protagonista è invece l'Olanda. Rispetto a Genova, le Province Unite hanno una forma ibrida: conservano alcuni elementi delle città stato italiane che vengono però combinati con prerogative proprie dei nascenti stati nazionali. L'Olanda esprime infatti un'organizzazione *interna* capace di contenere potere sufficiente da renderla indipendente dalla Spagna imperiale e da riuscire a costruire, nello stesso tempo, una rete di avamposti *esterni* capaci di erodere, poco a poco, la supremazia marittima e commerciale spagnola e, nell'area dell'Oceano Indiano, portoghese. Tra il 1620 e il 1740 Amsterdam diventa il primo mercato azionario internazionale in seduta permanente. Può essere considerata come la prima borsa mondiale, nodo strategico centrale di una rete internazionale di avamposti, costruita e controllata da "compagnie privilegiate", come la potentissima VOC.

Con l'ascesa della Gran Bretagna, nella seconda metà del Settecento, si

[180] Arrighi, *The Long Twentieth Century* cit., p.18

struttura il terzo ciclo sistemico, che si protrae fino agli inizi del XX secolo. Rispetto alle Province Unite, l'Inghilterra è un vero e proprio stato. Essendo un'isola, non ha grandi problemi territoriali, a differenza di Francia, Spagna, Germania e Olanda. La sua classe dirigente, non dovendo finanziare guerre per proteggere o espandere confini, si specializza subito nella competizione mercantile, riuscendo a costruire un impero marittimo senza precedenti per estensione e per possibilità di controllo di risorse naturali e umane. Se dunque rispetto al ciclo genovese le Province Unite erano state capaci di coordinare capacità militare, strutture mercantili e potere finanziario, rispetto a quello olandese, l'Inghilterra riesce a incorporare al suo interno anche lo sviluppo produttivo: il controllo mondiale di materie prime e di forza lavoro si combina con la rivoluzione industriale, trasformando Londra, contemporaneamente, in centro manifatturiero del mondo e in centro finanziario.

L'ultimo ciclo sistemico è quello dominato dagli Stati Uniti d'America, dalla fine del XIX secolo fino ad oggi. Con l'emergere degli USA come potenza dominante si dilatano ulteriormente le dimensioni interne del centro di accumulazione di potere – non più uno stato-isola, ma un vero e proprio stato-continente; inoltre, la capacità di produzione industriale raggiunge dimensioni tali da garantire protezione militare ed economica ad un numero elevato di Stati satelliti, subordinati o alleati. Ma nell'organizzazione complessiva del sistema mondiale, l'innovazione statunitense riguarda soprattutto il controllo dei mezzi di transazione: per la prima volta produzione e consumo vengono coordinati in un apparato produttivo multinazionale integrato.

Ridotta ai minimi termini, l'analisi di Arrighi è dunque abbastanza lineare: ogni ciclo sistemico conosce una prima fase di espansione materiale, nella quale il soggetto egemone *coordina* a proprio vantaggio il mercato mondiale; e una seconda fase di espansione finanziaria, dove la potenza egemone declinante abbandona il campo della produzione diretta per *dominare* il sistema attraverso la finanza, mentre nuove realtà si scontrano per emergere come leader del ciclo sistemico successivo. Esattamente come con l'accumulazione marxiana, Arrighi riformula i concetti gramsciani di *egemonia* e di *dominio* spostandoli dal conflitto fra classi all'interno di uno Stato, al conflitto fra Stati all'interno del sistema-mondo:

il concetto di «egemonia mondiale» si riferisce in particolare al potere di uno stato di esercitare le funzioni di leadership e di governo su un sistema di stati sovrani. In teoria, questo potere può implicare solo la gestione ordinaria di tale sistema secondo le modalità proprie di ciascuna epoca. Storicamente, tuttavia, il dominio su un sistema di stati sovrani ha sempre comportato qualche tipo di azione trasformatrice che ha mutato in maniera fondamentale il modo di operare del sistema. Questo potere è qualcosa di più e di diverso dal «dominio» puro e semplice. È il potere associato al dominio, accresciuto dall'esercizio della «direzione intellettuale e morale». […] [Per questa ragione] nel nostro schema, […] mentre concepiremo il dominio come basato principalmente sulla coercizione, l'egemonia sarà intesa come il potere aggiuntivo che deriva a un gruppo dominante dalla sua capacità di porre su un piano «universale»

tutte le questioni intorno alle quali ruota il conflitto.[181]

Sta qui la ragione per la quale il passaggio da un ciclo sistemico all'altro avviene quando al *dominio* della potenza declinante si sostituisce una nuova *egemonia* capace anzitutto di mettere ordine al caos creato dai problemi del sistema precedente. La nuova leadership dovrà infatti essere in grado di innovare tanto le regole del mercato mondiale quanto l'esercizio della forza militare, assumendosi l'onore della coordinazione politica e delle tecniche di protezione dell'intero sistema. Non è dunque un caso se ad ogni salto sistemico le dimensioni territoriali della potenza egemone si dilatano: tanto più grande lo spazio da governare tanto più complessi i problemi organizzativi, produttivi, finanziari e militari da risolvere e guidare. Nello stesso tempo, tuttavia, questa progressione lineare conoscerebbe al proprio interno anche un movimento in direzione contraria, di recupero di tecniche di governo sperimentate nel ciclo precedente. Facciamo solo due esempi. L'Olanda rispetto a Genova è un piccolo stato nazione capace di incorporare i costi della protezione militare che la "nazione" genovese invece aveva appaltato all'esterno, alleandosi con la corona spagnola. Nello stesso tempo, però, le Province Unite recuperano strategie militari e strutture di governo proprie del capitalismo monopolistico veneziano, il modello sconfitto dall'egemonia genovese. Allo stesso modo, gli Stati Uniti rispetto all'Inghilterra sono un continente capace di pianificare verticalmente produzione e consumo, ma per far questo utilizzano avamposti commerciali (le multinazionali) che recuperano modalità operative già sperimentate dalle compagnie "privilegiate" olandesi.

Questa oscillazione a pendolo viene interpretata da Arrighi attraverso l'alternarsi, nella storia del capitalismo mondiale, di due diverse tipologie di accumulazione: una cosmopolita/imperiale e una aziendal-nazionale. La prima – genovese/iberica e britannica – avrebbe avuto una funzione *estensiva*, essendo responsabile di gran parte dell'espansione geografica del capitalismo moderno. Se infatti sotto i genovesi il mondo fu scoperto, sotto gli inglesi fu conquistato. La seconda tipologia – olandese e statunitense – invece avrebbe svolto una funzione *intensiva*, di consolidamento di potere. Sotto il dominio olandese la "scoperta" del mondo, operata dagli iberici, partner dei genovesi, fu consolidata in un sistema di depositi commerciali e società per azioni privilegiate convergenti sulla borsa di Amsterdam; sotto quello americano, la conquista britannica del mondo fu stabilizzata in un sistema di mercati nazionali e corporazioni multinazionali avente come suo centro di gravità il governo degli Usa. Come si può evincere, anche solo da questa breve esposizione, la formazione neoclassica in Arrighi sicuramente scompare come lente teorica, ma sopravvive a tratti come *forma mentis* orientata da una continua, e talora ossessiva, attitudine modellizzante.

[181]Arrighi, *The Long Twentieth Century* cit., pp. 49-51.

Il lungo XX secolo si chiude provando ad individuare l'area continentale che potrebbe sostituire il dominio americano esercitando una nuova egemonia. Arrighi scommette sull'Asia orientale, in particolare sul Giappone (ma siamo solo nel 1994) e su tutta la rete manifatturiera e finanziaria che si è sviluppata, a partire dalla Guerra di Corea, sotto la sua orbita di influenza (Corea del Sud, Taiwan, Singapore, Honk Kong). L'evolversi del quadro internazionale nei decenni successivi avrebbe confermato e, nello stesso tempo, smentito questa previsione. Come indicava Arrighi, il centro manifatturiero del mondo si è spostato in Asia orientale, ma è la Cina, e non il Giappone, lo stato che più di ogni altro ha le caratteristiche sistemiche per sostituire la leadership mondiale degli Stati Uniti. Due anni prima di morire, Arrighi pubblica *Adam Smith a Pechino* [182] , volume interamente dedicato alla Cina e alla «rivoluzione industriosa», oltre che industriale, di cui sarebbe artefice. Va detto che il suo ultimo lavoro è un libro controverso, sicuramente più per le analisi fantasiose sulla presunta *qualità* smithiana dello sviluppo capitalistico cinese che per i ragionevoli interrogativi sui modi della transizione della leadership mondiale.

Ne riporto due. Il primo: nonostante la Cina sia di fatto il centro manifatturiero del mondo, gli Stati Uniti potenza economica declinante mantengono tuttavia il controllo mondiale dell'esercizio della forza militare (*Standing Army*), un controllo che non conosce, e per molto ancora non conoscerà, rivali credibili. Il secondo: per la prima volta nella storia dei cicli sistemici la potenza declinante non è prestatrice mondiale di liquidità, ma, esattamente all'opposto, è epicentro del flusso di capitali mobili mondiali. Si apre così in realtà un plausibile scenario di caos sistemico, dove, parafrasando Schumpeter:

> prima di soffocare (o respirare) nella prigione (o nel paradiso) di un impero mondiale postcapitalistico o di una società mondiale di mercato postcapitalistica, l'umanità potrebbe bruciare negli orrori (o nelle glorie) della crescente violenza che ha accompagnato la liquidazione dell'ordine mondiale della guerra fredda. Anche in questo caso la storia del capitalismo giungerebbe al termine, ma questa volta attraverso un ritorno stabile al caos sistemico dal quale ebbe origine seicento anni fa e che si è riprodotto su scala crescente a ogni transizione. Se questo significherà la conclusione della storia del capitalismo o la fine dell'intera storia dell'umanità, non è dato sapere.[183]

---

[182] Id, *Adam Smith in Beijing: Lineages of the Twenty-First Century*, Verso, London 2007 (tr. it. di Pietro Anelli, *Adam Smith a Pechino. Genealogie del Ventunesimo secolo*, Feltrinelli, Milano 2008)
[183] Id, *The Long Twentieth Century* cit. p.466.

ITALIA

8.

Asor Rosa e il populismo.

> Noi sappiamo che il governo del denaro organizzato è pericoloso esattamente quanto il governo del crimine organizzato.
> (Franklin D. Roosevelt)

I.

Alberto Asor Rosa pubblicò *Scrittori e popolo*[184] nel 1965 per una piccola casa editrice troskista romana. Quando il libro uscì, scatenò, inaspettatamente, un dibattito pubblico enorme. La tesi del volume era infatti radicale: la cultura letteraria dello Stato italiano, dalla sua formazione ottocentesca fino al fascismo, per arrivare alla politica culturale comunista del secondo dopoguerra, sarebbe stata una cultura quasi del tutto dominata da un'unica, sola, trasversale, equivoca, posizione ideologica: il populismo. Poco importa, infatti, che questa esigenza di conoscere e rappresentare la vita popolare si sia incarnata, in oltre un secolo di storia, in convinzioni politiche di volta in volta diverse, anche confliggenti. Perché comune, in realtà, sarebbe stata la scelta ideologica di fondo, che fu quella di lavorare alla costruzione, in uno Stato appena formatosi, di una tradizione culturale *nazionale*.

Quest'operazione *pretendeva* un'alleanza fra scrittori, intellettuali e popolo. Ma non è detto, ed è la tesi di fondo del libro, che quest'alleanza, *solo* culturale e imposta dall'alto, abbia difeso davvero gli interessi delle masse popolari o abbia giovato alla letteratura. In entrambi i casi, infatti, i risultati, secondo Asor Rosa, sarebbero stati molto negativi: l'Italia non avrebbe prodotto nella sua recente storia unitaria, salvo alcune eccezioni di rilievo, una letteratura al livello del grande modernismo europeo; e nello stesso tempo, avrebbe invece costruito una forma Stato incapace di modernizzare realmente il Paese, se non attraverso quelle che, un autore non troppo amato in questo volume, Antonio Gramsci, avrebbe definito come "rivoluzioni passive". L'equivoco populista nasconde dunque questo doppio inganno; e andrebbe rapidamente superato. La soluzione scelta è radicale: anzitutto che la letteratura si occupi di letteratura, e basta. In secondo luogo, che la politica diventi lo

[184] Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia* [1965], Einaudi, Torino 2015

spazio dell'unico vero conflitto alla base dello sviluppo moderno: quello che oppone "operai e capitale". A differenza del concetto di popolo, infatti, la classe operaia non è un'invenzione borghese, ma il risultato di un processo oggettivo. La sua esistenza è reale e non ha bisogno di alcuna alleanza culturale. La sua unità si fonda *solo* sul riconoscimento di un interesse economico preciso: lo sfruttamento. Se si riuscirà dunque a sgombrare il campo dall'equivoco populista, anche la letteratura potrà finalmente occuparsi degli effetti che la creatività distruttrice del capitalismo ha sulla vita; e darà forse il meglio di sé.

Con una tesi così radicale ed uno stile elegante e sulfureo, il libro entrò prepotentemente nel dibattito pubblico dell'epoca. La sua lettura suscitò reazioni nette: di ammirazione fino all'entusiasmo, soprattutto nella nascente contestazione studentesca; di rigetto radicale, in particolar modo fra gli intellettuali comunisti. Del libro uscirono immediatamente varie edizioni e continuò ad essere ristampato per anni, fino ad oggi. *Scrittori e popolo* diventò quasi subito, insieme ad un altro testo, pubblicato sempre nel 1965, *Verifica dei poteri* di Franco Fortini, un grande classico della critica letteraria italiana e del suo strano modo di pensare radicalmente la politica.

Probabilmente non sarà facile, infatti, per un lettore contemporaneo, capire la ragione per cui, nell'Italia del secondo dopoguerra, scrivere un saggio di critica letteraria poteva avere un così forte significato politico. Lo stesso Asor Rosa del resto, presentando la nuova edizione italiana di *Scrittori e popolo*, a cinquant'anni dalla prima, ha sentito il bisogno di premettere un'avvertenza:

> Quello che non riuscirei in ogni caso ad ottenere, qualsiasi sforzo v'impiegassi, sarebbe spiegare a un pubblico di oggi l'immenso rilievo che scelte e prese di posizione d'ordine culturale avevano o potevano avere allora in un ambito più immediatamente politico, sia in positivo che in negativo[185].

Non ci sono dubbi. Oggi è molto difficile anche solo immaginare come fosse possibile che la scrittura un saggio di critica letteraria potesse essere vissuto in prima persona, e percepito nel dibattito pubblico, come un atto *realmente* politico, come un'azione capace di esercitare un potere d'indirizzo sulla discussione politica generale. Ciononostante, ricostruendo, anche solo a grandi linee, la strana posizione che l'Italia ha occupato nel contesto geopolitico di quegli anni, diventerà forse più facile leggere questo lavoro come *sintomo* e, nello stesso tempo, come *documento* storico di una realtà storico/sociale molto precisa. Vediamo meglio.

II.

[185] Ivi, p.359

Quando Alberto Asor Rosa, un giovane intellettuale romano di 32 anni, pubblica *Scrittori e popolo* nel mondo diviso in due blocchi l'Italia occupava una delicata zona di frontiera. A Yalta era finita sotto il controllo statunitense, ma aveva al suo interno il più grande partito comunista dell'Occidente che, per le sue dimensioni di massa, non pochi problemi dava all'equilibrio ghiacciato della guerra fredda mondiale. La Germania era stata divisa in due Stati separati, l'Italia invece era rimasta unita, ma era divisa al suo interno. La vita sociale ruotava attorno a due fazioni belligeranti, costrette, nel bene e nel male, ad una coabitazione forzata. Di qui, il peso esorbitante della politica sulla vita culturale del paese, il suo essere vissuta, anche nelle sue dimensioni minime e amministrative, sempre come proiezione di problemi molto più grandi; di fatto, come un'infinita variazione su un unico e solo tema: il conflitto mondiale fra capitalismo e comunismo sovietico.

Come se non bastasse, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, due ulteriori elementi di trasformazione e di caos vanno a sommarsi in un contesto culturale già oltremodo congestionato. Il primo è il *boom* economico che travolge impetuosamente la società italiana e *sembra* azzerare, in un colpo solo, una continuità millenaria con un passato fatto di arte, di forme simboliche, di tradizioni popolari e di miseria. I consumi galoppano, la società diventa affluente. Tra il 1956 e il 1963, il PIL italiano cresce in modo costante attorno al 6 %; nel 1961, arriverà a superare l'8%. Tutto va veloce, la società, come un serpente, cambia pelle. Ma la politica istituzionale rimane immobile; le ipotesi di riforma del primo governo di centro-sinistra naufragano quasi subito, anche per pressioni e paure internazionali; mentre il Pci candidamente ignora la radicalità della trasformazione sociale in atto. Sarà un poeta "populista" come Pasolini - particolarmente maltrattato in questo volume - a definire, con lungimiranza, l'effetto combinato di *boom* economico selvaggio e vuoto di potere istituzionale come "sviluppo senza progresso"[186].

Non è un caso, quindi, se in questi stessi anni (e introduciamo così il secondo elemento fondamentale per capire la storia italiana di questo decennio) inizi a formarsi, alla sinistra del Pci, un possente movimento di contestazione operaia e studentesca. È il pubblico a cui un libro come *Scrittori e popolo* è idealmente destinato. Sarà questo, infatti, il protagonista politico del "lungo '68 italiano", di quel movimento radicale di politicizzazione di massa che riuscirà ad invertire i rapporti di forza all'interno della società e, almeno parzialmente, all'interno delle istituzioni dello Stato. Ma in un Paese a sovranità limitata come l'Italia, per di più scomodamente posizionato in una zona geopolitica di frontiera, esistono dei limiti precisi oltre cui non si può andare. Contro questo movimento verrà infatti scatenata la violenza militare dello Stato e dei suoi alleati atlantici.

Possiamo scegliere due date come conclusione di questa sorta di guerra civile a bassa intensità, giocata ad armi impari, per oltre un decennio: il 1977 e il 1978. Non sono date equivalenti. La prima prepara il futuro; la seconda

---

[186] Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

chiude molte illusioni del passato. Della prima, il protagonista è un movimento di contestazione nuovo, giovane, non troppo interessato al conflitto di classe, anzi: rifiuta il lavoro. È un movimento visionario, tecnologico, autonomo, orientato a liberare il corpo, gli istinti e le passioni: il movimento del '77. Anticiperà alcune delle forme di resistenza al nuovo capitalismo della finanziarizzazione anglo-americana, che vedremo all'opera nei quarant'anni successivi.

Della seconda data, invece, il protagonista unico è lo Stato italiano. Il 1978 è l'anno del rapimento di uno dei suoi massimi dirigenti, il presidente della Democrazia Cristiana Aldo Moro. Dopo cinquantacinque giorni di prigionia, verrà giustiziato da un commando delle Brigate Rosse, in collaborazione con pezzi deviati dello Stato e con i servizi segreti atlantici (CIA e Nato). Il "lungo '68 italiano" finisce così. E sembra quasi l'atto finale di una tragedia greca, quello che fa svanire ogni illusione politica sulla possibilità di trasformare, *realmente*, l'Italia in una "democrazia progressiva". In questo stesso anno, tragico e conclusivo, l'autore di *Scrittori e popolo* verrà eletto deputato alla Camera per il Partito Comunista Italiano.

III.

Il nostro punto di vista è politico, e politico fondamentalmente è il senso del nostro discorso letterario. Non sappiamo se in questa direzione il risultato ha corrisposto alle intenzioni, ma ci siamo sforzati indubbiamente di applicare ad un importantissimo aspetto della letteratura italiana otto-novecentesca quella critica di parte operaia, che costituisce l'obiettivo ultimo della nostra ricerca presente[187].

L'obiettivo ultimo di *Scrittori e popolo* è in realtà quello di mettere radicalmente in discussione l'impostazione generale della politica culturale del Pci. Il partito di Togliatti, attraverso una lettura *selettiva* e *orientata* dei *Quaderni del carcere* di Gramsci, si è sempre presentato infatti come il continuatore della tradizione risorgimentale, come l'unico vero soggetto politico in grado di trasformare l'Italia in una *nazione*. Per far questo era necessario però creare, quasi dal nulla, un intero *popolo* comunista[188]. Bisognava costruire rapidamente un'idea di nazione italiana desiderabile, progressista e democratica, una nuova "comunità immaginata" fatta di miti fondativi, rituali, forme estetiche, ricerca scientifica; in altre parole, un intero mondo simbolico con cui un popolo potesse identificarsi. Di qui, l'importanza affidata dal Pci al lavoro culturale e all'organizzazione degli intellettuali. Questa strategia, in realtà, aveva ragioni geopolitiche precise, anche se mai apertamente confessate. Togliatti sapeva benissimo, infatti, che, nella divisione del mondo in due blocchi, il massimo

---

187 Asor Rosa, *Scrittori e popolo* cit., p. 6.

188 Sidney George Tarrow, *Communism in Italy and in France*, Princeton University Press, Princeton 1975; un giudizio positivo sul «populismo togliattiano» si può leggere anche in: Ernest Laclau, *On Populist Reason*, Verso, London – New York 2005.

che si poteva ottenere per l'Italia era una graduale e progressiva democratizzazione dello Stato; o poco di più. La rivoluzione era rimandata all'infinito. *Scrittori e popolo* viene scritto precisamente per scardinare, con un atto di solitario imperio, questa impostazione generale indefinita e di lungo periodo.

Lo stesso Asor Rosa, del resto, si forma e cresce politicamente nel Pci. Lascia il partito dopo la crisi del 1956, ma come si è visto, sarà un addio solo temporaneo. Negli anni che precedono la scrittura di questo volume, si avvicina all'eterodossia socialista, di cui legge con entusiasmo *Le sette tesi sulla questione del controllo operaio* di Panzieri e Libertini. Qui trova una nuova idea di "democrazia progressiva", conquistata non tanto occupando le istituzioni dello Stato, come ancora pretendeva Togliatti, ma attraverso un conflitto politico portato *dentro* i luoghi di lavoro, all'*interno* della produzione industriale. È un cambiamento di prospettiva decisivo: *la classe viene prima del partito*. Insieme a Mario Tronti, inizia così a seguire Raniero Panzieri e il suo strano gruppo di con-ricercatori e sindacalisti studiosi del *Capitale*, tra Roma e Torino, fuori da ogni movimento politico e privi di qualsiasi mandato sociale. È il gruppo di *Quaderni Rossi*, l'origine dell'operaismo italiano: siamo nel 1961.

Nel frattempo, il conflitto sociale inizia ad esplodere un po' ovunque, soprattutto al Nord e, come in ogni famiglia di sinistra che si rispetti, *Quaderni Rossi* si scinde. Mario Tronti guiderà la parte più agguerrita: non si può solo studiare come funziona il nuovo capitalismo, bisogna provare ad organizzare politicamente questa insubordinazione operaia di tipo nuovo. Nel 1963 esce il primo numero di *Classe operaia*. L'articolo di apertura della rivista ha un titolo noto ed inequivocabile: *Lenin in Inghilterra*[189].

Ed è proprio all'interno di questo laboratorio teorico radicale che nasce un saggio eccentrico ed idiosincratico come *Scrittori e popolo*. Boom economico e crescita esponenziale dell'operaio-massa riaprono la possibilità di una rivoluzione politica in Italia. E pazienza se il Pci non lo capisce. Questa è la convinzione di fondo che muove la scrittura del libro. Si proceda dunque ad azzerare equivoci e tradizioni inutili; e fra queste, quella che più di ogni altra ha impedito, per troppo tempo, che si formasse in Italia una coscienza di classe all'altezza dei tempi: il populismo.

Con un'impostazione così radicale, non stupisce che siano pochissimi gli autori, nel libro, a salvarsi dai fulmini di questa violenta tempesta ideologica: Verga, De Roberto, Pirandello, Svevo, Montale, Carlo Levi; e pochi altri. Molte delle tesi sostenute in *Scrittori e popolo*, ma era inevitabile che così fosse, appaiono oggi eccessivamente unilaterali e non reggono alla prova degli anni. Lo stesso Asor Rosa, del resto, le correggerà nei suoi lavori successivi, soprattutto posizionando, al centro del canone del secondo Novecento Italiano, tre autori, come Calvino, Pasolini e Fortini, i primi due qui violentemente stroncati; il terzo, di lì a poco[190].

---

189 Mario Tronti, *Operai e capitale* (1966), Derive Approdi, Roma 2013

190 Alberto Asor Rosa, *L'uomo, il poeta* (1965) in Id, *Le armi delle critica. Scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Torino, Einaudi 2011, pp.95-138.

La stessa sorte tocca anche ad un autore come Antonio Gramsci. Asor Rosa lo considera come l'artefice involontario del "populismo" togliattiano, per dirla con le parole di Ernesto Laclau - che però su quella strategia politica darà, mezzo secolo dopo, un giudizio tutt'altro che negativo[191]. Tutta la tematica gramsciana del nazional-popolare appare, infatti, nel volume, come un'operazione ideologica di "prudente moderatismo", di eccesivo realismo politico, che troppo spesso servirà da alibi "a quanti poi avrebbero rifiutato per principio qualunque soluzione politica e culturale di tipo «rivoluzionario»"[192]. Stupisce leggere giudizi così severi su quanto oggi appare, all'opposto, come un'indiscutibile lungimiranza della ricerca di Gramsci: penso soprattutto alla sua attenzione per la letteratura di consumo ("Gramsci arriva perfino a manifestare un vasto interesse verso quell'infima letteratura popolare, che è il romanzo d'appendice o il melodramma"[193]), per le tradizioni popolari e per il folklore. Per Gramsci, infatti, il punto di partenza è la conoscenza del *senso comune*; con quello, se si vuole fare politica *realmente*, bisogna confrontarsi. L'obiettivo ultimo sarà semmai riuscire a portarlo fino ad una comprensione politica del presente. Questa è la sfida. Asor Rosa recalcitra di fronte a questa ipotesi. Alla classe operaia basta la comprensione dello sfruttamento che subisce. La cultura e i valori non servono a nulla.

Dimentica, però, in questo furore iconoclasta, che quando Gramsci scrive i *Quaderni* è in prigione e sta cercando di riflettere sulle cause che hanno portato al fallimento della rivoluzione in Occidente. Le sue pagine andrebbero lette come ipotesi di lavoro per riaprire lo spazio della politica, quando sarà possibile e da una posizione di forza. Ma, come si è già detto più volte, lo scopo del libro non è discutere il pensiero teorico del dirigente comunista sardo, quanto l'*uso politico* che del suo pensiero è stato fatto da Togliatti, attraverso l'organizzazione culturale del Pci:

> il discorso sul populismo è servito a smascherare gli ideologhi del movimento operaio italiano: mistificatori di professione anche quando sono in buona fede; caricature infantili dell'intellettuale borghese.[194]

Come si può capire, anche solo da queste brevi citazioni, *Scrittori e popolo* è scritto come se fosse un *pamphlet* di guerra. E tuttavia il panorama che disegna, con pennellate veloci e sicure, ha il pregio indiscutibile di mettere al centro dell'analisi un problema reale, qui identificato, a torto o ragione, poco importa, con il populismo. Che esista infatti una questione politica irrisolta, nella storia della costituzione dello Stato italiano; e che questo problema si trascini, senza subire radicali discontinuità o soluzioni, dal Risorgimento al nazionalismo di inizio secolo; dal fascismo fino allo Stato repubblicano, è un problema che la

---

191 Laclau, *On Populist Reason* cit.
192 Asor Rosa, *Scrittori e popolo* cit., p.175
193 Ibidem
194 Ivi, p.14

parte migliore della cultura politica italiana, Asor Rosa compreso, ha sempre cercato di analizzare e, dove possibile, risolvere.

Del resto, lo scopo esplicitamente dichiarato della scrittura di *Scrittori e popolo* era quello di preparare una "generazione nuova di dirigenti e di militanti rivoluzionari della classe operaia"[195]. Nei quindici anni successivi, questa nuova generazione, di intellettuali e di quadri politici, emerse e trasformò la politica. L'indubbia qualità teorica del "lungo '68 italiano" deve molto *anche* all'energia selvaggia di un libro come questo.

IV.

In coda, un'ultima breve considerazione. A distanza di cinquant'anni dalla pubblicazione del libro che state per leggere, il fantasma del populismo è riapparso all'improvviso sulla scena mondiale. Soprattutto dopo la caduta dell'Unione Sovietica, ha iniziato rapidamente ad occupare una posizione di rilievo all'interno della discussione pubblica e della ricerca teorica, soprattutto occidentale. Salve rare eccezioni[196], «populista» è un termine che viene impiegato come un insulto squalificante. In *Scrittori e popolo*, serviva ad indicare una strategia politica da avversare, perché di ostacolo allo sviluppo di una democrazia avanzata e capace di autogoverno. Oggi è tacciato di populismo *anche* chi la pretende. Qual è dunque la ragione di un così orientato slittamento semantico? Che cosa nasconde la dilatazione indebita del suo significato politico? Secondo Marco D'Eramo, questo *rebus* non è poi troppo difficile da decifrare. Basta cambiare punto di vista ed iniziare a capire che il termine identifica, in realtà, molto «più chi lo proferisce di chi ne viene bollato»[197]. Andrebbe letto dunque come una proiezione. È come se nell'accusa compulsiva di populismo, i rappresentati politici del nuovo patriziato finanziario transnazionale esorcizzassero una paura inconscia. Ma paura di cosa? Che a distanza di quarant'anni dal collasso dell'unione sovietica, una qualsiasi forma di ribellione popolare al loro dominio incontrastato si organizzi fino a diventare una contro-forza politica.

«Noi sappiamo che il governo del denaro organizzato è pericoloso esattamente quanto il governo del crimine organizzato». Non sono parole di Herzen o di Tolstoj; e nemmeno di Michelet, di Mazzini o di un qualche rivoluzionario o peronista sudamericano. Queste parole sono tratte da un famoso discorso pubblico che il presidente degli Stati Uniti Franklin D. Roosevelt tenne al Madison Square Garden di New York, il 31 ottobre 1936. Oggi verrebbero immediatamente bruciate sulla pira mediatica come farneticazioni populiste. Non spaventiamoci dunque per i pericoli potenziali agitati dall'invocazione di questo spettro. Come ogni atto di necromanzia, si

---

[195] Ibidem.

[196] Si veda, fra poche eccezioni, almeno: Cristopher Lasch, *True and only Heaven: Progress and Its Critics*, Norton, New York 1991; Laclau, *On Populist reason* cit.; Marco D'Eramo, *Populism and New Oligarchy*, New Left Review 82, July-August 2013

[197] D'Eramo, *Populism and New Oligarchy* cit.

ritorcerà, prima o poi, contro chi lo invoca. Quello che per ora è importante capire è che la torsione semantica, che il termine populismo ha subito, parla di noi e del dominio che stiamo subendo. Illumina, infatti, la *mutazione* neo-oligarchica delle forme di potere in un'età ormai compiutamente post-democratica[198].

[198] D'Eramo, *Populism and New Oligarchy* cit.; Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari, Jacque Rancier, *Qu'est-ce que qu'un peuple?*, La Fabrique Edition, Paris 2013 (tr. it. di Ilaria di Pietro, Cristina Nicosia, Giorgia Presta, Stéphanie Vallati, *Che cos'è un popolo*, Derive Approdi, Roma 2014); Etienne Balibar, *Europe: l'impuissance des nations et la question "populiste"* in «Actuel Marx», 64, *Populisme contro populisme*, 2013/2, 54, pp.13-22

9.

Note sulla *Grande bellezza* di Paolo Sorrentino.

Il 21 maggio 2013 viene presentato al Festival di Cannes *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino, unico film italiano in competizione. È la prima proiezione, quella per la stampa. Il film viene accolto con nove minuti di applausi. Il giudizio di gran parte della critica internazionale è buono, con eccezione della stampa francese. *Le Monde* e *Positif* bocciano il film, senza neppure vederlo. Vincent Malausa, dalle pagine della più prestigiosa rivista francese di critica cinematografica, i *Cahiers du Cinéma*, si domanda per quale ragione un regista insulso come Sorrentino sia sempre in competizione in un festival prestigioso come quello di Cannes:

La presenza assidua di Sorrentino a Cannes (tutti i suoi film in competizione a partire da *Le Conseguenze dell'amore* nel 2004) resta un mistero e una gag ricorrente. Il titolo pretenzioso del suo sesto film, *La grande bellezza*, ci costringe a porci ironicamente una domanda: esiste qualcosa di più brutto di un film di Sorrentino?[199]

Anche nel numero di giugno dei *Cahiers*, Malausa interviene, insieme a Jean Sébastien Chauvin, sulla *Grande Bellezza* in una sezione della rivista che, a Festival terminato, fa un bilancio dei film, raggruppandoli per tematiche. Sotto la categoria *Aristos*, troviamo due film italiani: *La grande bellezza* e *Un castello in Italia* di Valeria Bruni Tedeschi.

E soprattutto due film, gettati sullo schermo come fazzoletti per principesse italiane decadenti, *Un castello in Italia* di Valeria Bruni Tedeschi e *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino, spingono la rappresentazione della ricchezza fino al disgusto per la loro condiscendenza ipocritamente complice con lo spettatore.[200]

---

[199] Vincent Malausa, *Un invité envahissant* in «Cahiers du Cinéma», 689, Mai 2013, p. 23 (traduzione mia).
[200] Jean Chauvin, Vincent Malausa, *Aristos* in «Cahiers du Cinéma», 670, Juin 2013, p. 27 (traduzione mia).

Non c'è che dire: una stroncatura violenta e definitiva. Eppure, di lì a poco, il film di Sorrentino, contro ogni previsione della critica francese, avrebbe iniziato a vincere ogni premio internazionale possibile: dai BAFTA agli European Film Awards, dai Golden Globes fino all'Oscar per miglior film straniero conquistato, quasi un anno dopo la prima proiezione a Cannes, il 2 marzo 2014. Una vera e propria pioggia ininterrotta di riconoscimenti internazionali e nazionali (per restare in Italia, *La Grande Bellezza* ha vinto 9 David, 1 Globo d'oro e 5 Nastri d'Argento).

I.

Può essere interessante spostarsi dalla Francia, dove la ricezione del film è stata decisamente critica (anche se, andrebbe ricordato, *La grande bellezza* ha comunque ricevuto la *nomination* come miglior film straniero ai César), e vedere come la stampa americana abbia invece accolto il film. Confrontando la simmetrica stroncatura francese con l'interesse e la successiva incoronazione americana, diventerà forse più facile capire come il film si strutturi proprio facendo confliggere, con intelligenza, due opposte immagini – o forse sarebbe meglio dire, stereotipi – del nostro paese. Proviamo dunque a vedere come il film è stato accolto negli Stati Uniti. Analizzerò brevemente due articoli: il primo apparso sul *New York Times*, il secondo sul *New Yorker*. Entrambe le testate sono significative, perché rappresentano la porta d'ingresso, per le produzioni europee, al mercato culturale statunitense.[201]

Il primo articolo s'intitola *La dolce vita è diventata aspra* ed è stato pubblicato l'8 settembre 2013 da Rachel Donadio sul *New York Times*, in occasione della presentazione del film al Festival di Toronto.

Più di qualunque altro film prodotto in Italia in questi ultimi anni La grande bellezza cerca risposte alla più difficile delle domande che vengono in mente pensando all'Italia di oggi: che cosa è successo davvero in questo paese? Come ha fatto questa nazione – che ha una bellezza paesaggistica e una cultura di cui tutto il mondo è invidioso; che ha prodotto Federico Fellini e Anna Magnani; che in due decenni è passata, con il boom economico del dopoguerra, dalla povertà alla ricchezza; che è stata sempre all'avanguardia nell'arte, dai tempi del neorealismo, se non addirittura dai tempi di Dante – a bloccarsi in una sorta di stallo indolente all'interno del quale sembra ormai essere imprigionata?[202]

Per Rachel Donadio, *La grande bellezza* racconta in modo metaforico la faticosa mutazione italiana di questi ultimi vent'anni. Pur non essendo un film

[201] Andrebbe almeno ricordata un'altra testata culturalmente prestigiosa e non di settore: la *New York Review of Books*. Ho scelto di non discutere la recensione di Alexander Stille (Alexander Stille, *Dancing to Nowhere*, in «New York Review of Books», January 2014) perché ripercorre, senza grandi variazioni, la stessa ipotesi interpretativa dell'articolo del *New York Times*.

[202] Rachel Donadio, *The Dolce Vita Gone Sour (and This Time in Color)*, in «The New York Times», 8 settembre 2013.

direttamente politico, è difficile non considerarlo come un film di denuncia: al centro della scena starebbe la descrizione della metamorfosi della vita in Italia, alla fine del ventennio berlusconiano. Ed è precisamente nell'ambivalenza di questa metamorfosi che andrebbe trovata, secondo Sorrentino, intervistato nell'articolo, la ragione del violento dibattito pubblico che la visione del film ha scatenato nel nostro paese:

C'è una tendenza comune fra gli Italiani a dire «noi non facciamo parte di tutto questo. Io ne sono estraneo». E di solito la maggior parte delle persone che insiste a chiamarsi fuori da questo spettacolo sono quelle più coinvolte nella sua messa in scena.

Sorrentino è ben consapevole che la forza del suo film non sta tanto nella denuncia, più o meno verosimile, del degrado culturale italiano, quanto nella sua capacità di mostrarlo in modo ambivalente, rendendone complicata la denegazione. Spesso, a proposito della *Grande Bellezza*, si è parlato, in modo più o meno persuasivo, di un'eredità felliniana. Al di là delle citazioni di maniera, disseminate a pioggia nel film, e al di là della comune lettura di Roma come città simbolo della nostra enigmatica modernità ribelle – ma su questo, fra poco –, quello che accomuna davvero *La grande bellezza* ad alcuni capolavori di Fellini (anzitutto *8 ½*; quindi *La dolce vita* e *Roma*) è precisamente l'ambivalenza. Il film di Sorrentino turba il nostro inconscio politico perché mentre conferma la lettura più banale (e dunque paradossalmente rassicurante) dello sfacelo italiano, la contraddice nella sua messa in forma, giocando esplicitamente con un'immagine simbolica opposta, ma altrettanto potente, dell'Italia come incantato paese delle meraviglie. E Fellini, in fondo, ha sempre fatto lo stesso. Può essere utile, a questo proposito, leggere uno stralcio dell'introduzione che Italo Calvino scrisse, nel 1974, al volume *Quattro Film* di Federico Fellini.[203] Perché la sua interpretazione dell'opera del regista romagnolo involontariamente ci mostra qual è l'eredità più importante della lezione felliniana, che Sorrentino fa propria:

Fellini può andare molto avanti sulla strada della ripugnanza visiva, ma su quella della ripugnanza morale si ferma, recupera il mostruoso all'umano, all'indulgente complicità carnale. Tanto la provincia vitellona quanto la Roma cinematografara sono gironi dell'inferno, ma sono anche insieme godibili Paesi di Cuccagna. Per questo Fellini riesce a disturbare fino in fondo: perché ci obbliga ad ammettere che ciò che più vorremmo allontanare ci è intrinsecamente vicino.[204]

In entrambi i casi, l'uso consapevole dell'ambivalenza impedisce la denegazione. Ma denegazione di cosa? Anzitutto della forma singolare che ha assunto la nostra modernità rispetto a quella europea, in particolare tedesca o anglo-francese. In questo continuo giochi di specchi a cui siamo condannati da

---

[203] Federico Fellini, *Quattro Film*, Einaudi, Torino 1974.
[204] Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Id., *La strada di San Giovanni* [1990], Mondadori, Milano 2002, pp. 54-55.

almeno due secoli, e all'interno del quale siamo stati abituati a sentirci sempre in difetto, tanto Fellini quanto Sorrentino mostrano, contro l'esterofilia provinciale dell'*intelligencija* italiana, la godibile ripugnanza del nostro modo di essere moderni. Per esempio, nella continua rappresentazione di una razionalità incapace di chiudere definitivamente i conti con il sacro; così come nella messa in scena di una socialità porosa, ibrida, più plebea e aristocratica che borghese; nella celebrazione di una vitalità gaudente e irresponsabile, ma ancora capace di incanto; e così via…

In buona sintonia con quest'ipotesi di lettura è senza dubbio *Conquiste romane*, la recensione alla *Grande bellezza* di Anthony Lane, che è uno dei critici cinematografici più prestigiosi del *New Yorker*. L'articolo non prende neppure in considerazione la questione della più o meno plausibile verosimiglianza storica del film; il suo interesse si concentra quasi esclusivamente sulla decifrazione dell'ambivalenza simbolica che *La grande bellezza* magistralmente mette in atto. A cominciare dal suo protagonista, vale a dire Tony Servillo interprete di Jep Gambardella.

Il volto di Tony Servillo è uno dei tesori del cinema contemporaneo. Un volto non completamente moderno e per questo profondamente ricco di fascino. Quello che è certo è che nessun viso poteva essere migliore per interpretare un film come La grande bellezza, film ambientato a Roma e che trae tutta la sua energia, così come tutta la sua maestosa stanchezza, da questa città. Servillo, nel ruolo dello scrittore Jep Gambardella, ne è il protagonista assoluto. Nel film, appare in scena la prima volta in mezzo ad una specie di baccanale, nel giorno del suo sessantacinquesimo compleanno, in cima ad un tetto, circondato da festaioli danzanti. Ha i capelli grigi, pettinati all'indietro con un ricciolo sulla nuca. Poi si volta, fissa la camera in primo piano e ci mostra il suo lungo viso deformato dal piacere, con una sigaretta fra le labbra che gli blocca il sorriso – mezzo Pulcinella, mezzo imperatore decaduto, che già assapora l'afflizione che sale, come anelli di fumo, dopo ogni esplosione di gioia. In pochi secondi sentiamo di conoscere quest'uomo. Un uomo che si abbandona all'abbraccio del presente, ma con una saggezza erede di antichi peccati. Quello che Servillo ci offre, in altre parole, è la città di Roma, incarnata in un personaggio.[205]

Jep Gambardella, secondo Lane, incarnerebbe cinematograficamente l'*archetipo* di Roma che, soprattutto negli States, inevitabilmente scivola e si sovrappone, quasi fino a coincidere, con quello dell'Italia. Del resto, la sua descrizione del protagonista della *Grande bellezza* condensa, in un semplice elenco, qualità e difetti con cui veniamo, poco importa se a torto o a ragione, internazionalmente identificati: abbiamo un volto antico e per questo siamo più affascinanti; sappiamo goderci il presente, anche perché in fondo, proprio come uno stanco imperatore romano decaduto, sappiamo di non essere più al centro della scena; per quest'ultima ragione, siamo cinici e dissacranti, proprio come Pulcinella; nello stesso tempo, però, in quanto testimoni diretti di un passato troppo ingombrante, siamo anche capaci di senso delle proporzioni e

[205] Anthony Lane, *Roman Conquest*, in «The New Yorker», 25.11.2013.

saggezza. Ed è precisamente questa l'immagine *verosimile*[206] dell'Italia con cui Sorrentino sapientemente gioca, soprattutto attraverso un continuo processo di re-incantamento estetico di Roma e del suo spazio urbano. Come cercherò di mostrare fra poco, sta proprio in questa precisa volontà di re-incantamento l'elemento perturbante del film perché è il processo che riattiva, contro l'auto-demolizione permanente a cui siamo da anni costretti, il potere della *sublimazione* come contro-forza morale.

Lane continua l'articolo riconoscendo l'eredità felliniana del film, così come il legame con l'Antonioni della *Notte*, quanto meno per la scelta di collocare nella «stratosfera» sociale la vita di una borghesia parassitaria, slegata dal mondo reale. Ma è proprio in questa ostentata incapacità di realismo che la macchina cinematografica di Sorrentino intensifica il suo potere di *sublimazione* del presente. Certo, dopo aver visto *La grande bellezza*, continua Lane, si sente il bisogno di rivedere subito, come antidoti, almeno *Accattone* di Pasolini o *Roma città aperta*; nello stesso tempo però, è difficile non riconoscere che l'incanto, su cui Sorrentino punta quasi tutte le sue carte, non è un semplice trucco illusionistico.

«Ero destinato alla sensibilità» ci dice Jep, e ogni immagine del film onora questo esasperante destino fino alla fine, con una ripresa mozzafiato del Tevere, nel suo dolce fluire nella freschezza del primo mattino. Henry James, che amò molto Roma, si accusò di aver «creato una Roma fatta di parole, descrivendo la mia Roma che non era la Roma reale». Sorrentino ha creato una Roma fatta di immagini e ha corso lo stesso rischio. Ma ne è valsa la pena.[207]

La grande bellezza costringe lo spettatore a ragionare su cosa è accaduto all'Italia di questi ultimi anni, facendo confliggere due stereotipi opposti del nostro paese. Da un lato, infatti, il film potenzia al massimo l'immagine più tradizionale di Roma – come spazio estetizzato, antico e gaudente – con cui il nostro paese viene ancora identificato, soprattutto all'interno del mercato turistico internazionale. Dall'altro, invece, conferma, con altrettanta forza, lo stereotipo opposto, con cui noi stessi tendiamo ad identificarci e attraverso cui, soprattutto in Europa, veniamo ormai riconosciuti. Vale a dire con l'immagine di un paese sostanzialmente finito, allo sbando, coartato ad un godimento insulso ed irresponsabile. Ed è precisamente in questa giustapposizione che va cercata la forza simbolica del film: perché, sovrapponendo incanto a ripugnanza, Sorrentino torna a rappresentare il nostro presente attraverso l'ambivalenza, in un momento storico incapace, per moltissime ragioni, di sopportarla.

---

[206] Sul conflitto estetico fra verosimiglianza e realismo, mi permetto di rimandare a Daniele Balicco, *Espansione finanziaria e verosimile estetico: un'ipotesi teorica*, in «CoSMo. Rivista del Centro Studi Arti della Modernità», 4, 2014, pp. 119-129.
[207] Lane, *Roman Conquest*, cit.

II.

Ma proviamo a descrivere con più precisione come questo meccanismo strutturi la forma estetica del film [208]. Se ci fermiamo al contenuto rappresentato, infatti, non c'è dubbio che *La grande bellezza* descriva una realtà stanca e in pieno disfacimento: al centro della scena si muove come unico personaggio collettivo la generazione di Jep Gambardella che è quella che ha governato il nostro paese negli ultimi tre decenni; adulti anziani, fra i cinquantacinque e i settanta anni. Inoltre, il film non lascia alcuna speranza sulla possibilità immediata di un cambio generazionale. Gli unici due personaggi pienamente adulti, senza essere anziani, sono Ramona, interpretata da Simona Ferilli; e Andrea, giovane autistico e folle, interpretato dall'ottimo Luca Marinelli. Entrambi, forse non a caso, muoiono: Andrea si suicida, mentre di Ramona scopriamo poco a poco che è malata e, ad un certo punto, semplicemente, il suo personaggio sparisce dal film.

Eppure, questo mondo sociale dove, per citare Gramsci, ciò che è vecchio non muore e ciò che è nuovo non riesce a nascere, si trasfigura, sullo schermo, in una sorta di giardino incantato. Come nel *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, e soprattutto di Luchino Visconti, si fanno confliggere inconsistenza del presente e perfezione della forma. Molte delle scelte estetiche della *Grande bellezza* – la potenza cromatica della luce, l'uso sovrabbondante di dolly e carrelli, l'accentuazione di atmosfere anti-moderne (l'aristocrazia, la chiesa, il sacro, la prestidigitazione) sempre filtrate da esplicite citazioni felliniane; la presenza di una natura quasi edenica, pacificata, mai minacciosa – appartengono al repertorio tecnico, ormai classico, di Sorrentino. In questo film, però, il suo stile barocco e lussureggiante si adegua perfettamente all'oggetto che vuole rappresentare. Lo spazio estetico di Roma, così sovraccarico di simboli e di vertigine, sembra infatti *pretendere* gli acrobatici movimenti di macchina con cui Sorrentino ha sempre difeso la propria idea di cinema come magnifica illusione.

Il primo risultato prodotto da questa strana macchina delle meraviglie è lo smarrimento dello spettatore: la storia, infatti, procede a sbalzi, senza una vera direzione, violando quasi tutte le norme a cui vengono addestrati, oggi, nelle scuole di scrittura, narratori e sceneggiatori. Lo schema narratologico *standard*, che confeziona ormai grande parte delle produzioni contemporanee, qui è disattivato. Il ritmo della narrazione è lento, il suo movimento è ondivago. Già dopo pochi minuti, infatti, lo spettatore si sente imprigionato in un labirinto da cui non è facile uscire. Mentre seguiamo la vita di Jep Gambardella persa fra riti mondani improbabili (feste, cene, due differenti

---

[208] Fra le moltissime analisi uscite sul film di Sorrentino, si vedano, almeno: Daniela Brogi, *La memoria e lo sperpero. Su "La grande bellezza" di Paolo Sorrentino* in *«Between»,* III, 5, 2013, http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1001;

performances di arte contemporanea) tragici (il funerale di Andrea e quello mancato di Elisa, l'amore di gioventù di Jep, che è al centro di tre brutti flashback) e surreali (l'incontro con la santa e i fenicotteri; l'incontro con il mago e la giraffa), tutt'intorno scorre lo spettacolo incantato della città che, più di ogni altra, *sa non dare troppa importanza al presente*. Un cambio di musica – con brani scelti dal minimalismo sacro contemporaneo, come nella ricorrente *The Lamb* di John Tavener, eseguita dal coro del King's College di Cambridge; o della magnifica *My Heart's in the Highlands* di Arvo Pärt – segnala allo spettatore che il tempo narrativo è sospeso. Protagonisti di questo mondo estetico liberato, dal presente e dalla narrazione, sono quasi sempre i bambini, elemento da non sottovalutare in un film altrimenti dominato dalla senilità. E così, progressivamente, l'attenzione dello spettatore viene fatta scivolare dalla storia raccontata all'incanto che la contraddice. Esattamente come nell'esplorazione notturna dei palazzi e dei giardini romani o nella strepitosa ripresa finale, in battello, del Tevere all'alba, in chiusura di film.

La grande bellezza, qui sta l'eccentricità dell'operazione di Sorrentino e la sua potenza simbolica, ci mostra, dopo decenni d'iperrealismo sadico come d'inverosimiglianza oscena, la forza perturbante della *sublimazione*. Quanto meno se usiamo questo termine psicanalitico con il significato specifico che gli attribuisce Eugenio Gaburri:

> La sublimazione è un tentativo di autocura della fragilità e dei limiti della nostra presenza in un mondo che non controlliamo, dell'impatto con la morte, il dolore, la piccolezza delle nostre risorse conoscitive. La sublimazione è al lavoro proprio per trovare un senso, rappresentare la vita, la morte, l'esistenza così com'è; e condividere questo con il gruppo.[209]

In questa lettura, la capacità di sublimare coincide con il difficilissimo lavoro, che non è mai *solo* individuale, di appassionarsi alla propria vita. Nella *sublimazione* si trasforma la paura di esistere e il suo corrispettivo desiderio cannibalico (che l'accumulo fine a se stesso di potere, sesso e soldi ben esemplifica) in costruzione creativa dell'esistenza. In gioco c'è la volontà di vivere il presente, come conquista di un difficile equilibrio fra lotta per l'individuazione e capacità di sostare nell'impersonale – che è il riconoscimento di un'appartenenza ad una storia di lunghissimo periodo, nello stesso tempo simbolica e biologica. Se vale questa lettura, non è difficile capire come uno dei problemi culturali più gravi dell'Italia di questi ultimi vent'anni, sia stata proprio *la rinuncia alla sublimazione*.

Il film di Sorrentino, mentre descrive i sintomi di questa enigmatica rinuncia ad esistere come paese, risponde alla sua stessa diagnosi con un atto di intelligenza morale. *La grande bellezza*, sublimando al massimo lo spazio estetico di Roma, re-incantandone le forme, i colori, l'architettura, la vertigine del tempo, riesce a rendere di nuovo operativa l'ambivalenza come meccanismo

---

[209] Laura Ambrosino, Eugenio Gaburri, *Pensare con Freud*, Raffaello Cortina, Milano 2013, p. 22.

conoscitivo. Dopo decenni di auto-demolizione coatta, con Sorrentino, ricominciamo a guardare l'Italia giustapponendo ripugnanza ad incanto. E poco importa se i francesi non ne capiscono l'importanza.
10.

Modernità godibile

> Gli italiani hanno fatto una scoperta che è la scoperta definitiva degli esseri umani: hanno scoperto che esiste soltanto una vita.
>
> Gabriel García Márquez (1987)[210]

> In Italia è sempre stato possibile vivere bene. Forse gli Italiani non sono esattamente creatori di esempi di virtù, né sono imbevuti del senso dei diritti dell'uomo, ma certamente, sia nell'abbondanza che nella carestia, (…) hanno dimostrato che si può *godere* la vita con ben poco.
>
> Giuseppe Prezzolini (1948)[211]

I.

Il 14 settembre del 2012, le tre pagine centrali dei due quotidiani più venduti in Italia (*Corriere della Sera* e *Repubblica*) furono comprate da Gabriele Centazzo, designer e presidente della Valcucine Spa, per pubblicare un singolare manifesto politico, intitolato: *Per un nuovo rinascimento italiano*. La Valcucine Spa è un'azienda con sede a Pordenone. Specializzata nella progettazione di cucine di *design* di alta gamma, fa parte di quel sistema diffuso di piccole e medie imprese (PMI), organizzato in distretti industriali, che costituisce la base produttiva del Made in Italy. Il sottotitolo del manifesto pubblicato da Centazzo recita: *creatività, bellezza, ricerca e internazionalizzazione possono risollevare le sorti dell'economia e della cultura*.[212]

Ma per quale ragione il presidente di una piccola azienda di cucine decide di parlare alla nazione, pubblicando un ambizioso manifesto politico di

---

[210] Gabriel García Márquez, *«Sono un realista puro e triste»*, intervista a Gianni Minoli, in «il Sole 24 Ore», 18 aprile 2014 (il testo, trascrizione di un'intervista registrata dalla Rai nel 1987, è disponibile anche alla pagina Web http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-04-18/sono-realista-puro-e-triste-cerca-magia-200431.shtml?uuid=ABp2fJCB).

[211] Giuseppe Prezzolini, *The Legacy of Italy*, Vanni, New York 1948 (tr. it. di Emma Dutti, *L'Italia finisce: ecco quello che resta*, Vallecchi, Firenze 1958, p.248)

[212] Gabriele Centazzo, *Per un nuovo rinascimento italiano. Creatività, bellezza, ricerca e internazionalizzazione possono risollevare le sorti dell'economia e della cultura*, «Corriere della Sera», 14 settembre 2012; «Repubblica», 14 settembre 2012.

tre pagine? La prima ragione è semplice. Nel 2012 l'Italia si trovava ancora nel bel mezzo della tempesta finanziaria del debito privato, scoppiata negli Stati Uniti nel 2008 e rimbalzata sul sistema bancario europeo nel 2009. Nel passaggio da una sponda all'altra dell'Atlantico, la crisi però fu prima travestita da crisi del debito pubblico[213] e poi da *crisi morale* dei paesi indebitati: i cosiddetti PIGS. Di fronte ad un paventato pericolo di fallimento dello Stato, il 16 novembre 2011, Mario Monti fu chiamato a guidare un governo tecnico di salvezza nazionale. Poco importa ora capire se l'immagine di un paese sull'orlo del baratro fosse reale ho piuttosto effetto di una precisa manipolazione politica. Quello che importa capire è che l'Italia, nonostante fosse stabilmente la seconda potenza manifatturiera europea e la sesta del mondo[214], per mesi fu continuamente rappresentata e *percepita* come un paese in macerie.

Per un nuovo rinascimento italiano è una risposta a questo generale clima catastrofico. Gabriele Centazzo si rivolge solennemente alla nazione intera (nel manifesto ci si appella perfino al Presidente della Repubblica) perché ha paura che l'Italia fallisca. Nel suo manifesto, che è ricco di proposte intelligenti e di buon senso, il problema principale è individuato nell'organizzazione dello Stato che va trasformata radicalmente e portata all'altezza della tradizione millenaria di cui l'Italia sarebbe erede. Tradizione, già. Ma quale?

Quello che è interessante notare è che Gabriele Centazzo si sente personalmente investito di questa responsabilità politica in quanto *designer* e in quanto presidente di una azienda di cucine di alta gamma. In altre parole, in quanto attore protagonista di quella «comunità immaginata»[215] d'esportazione che è il *Made in Italy*. Non a caso il suo manifesto si richiama, fin dal titolo, al Rinascimento: è questo, infatti, il simbolo più potente dell'identità italiana e della sua contraddizione profonda. Che è quella di una tradizione culturale che non riesce ad identificarsi con la storia moderna del suo Stato.

II.

Facciamo ora un salto di 64 anni. Nell'autunno del 1948, alla Casa Italiana della *Columbia University* di New York, il suo ex direttore, Giuseppe

---

[213] Marcello De Cecco, *Ma cos'è questa crisi. L'Italia, l'Europa e la seconda globalizzazione*, Donzelli, Roma 2013; Riccardo Bellofiore, *La crisi globale, l'Europa, l'euro e la sinistra*, Asterios, Trieste 2012; David Marsh, *The Euro. The Battle for the New Global Currency*, Yale University Press, New Haven 2011; Alberto Bagnai, *Il tramonto dell'Euro. Come e perché la fine della moneta unica salverebbe benessere e democrazia in Europa*, Imprimatur, Roma 2012; Antonin Cohen, *De Vichy à la communauté européenne*, Puf, Paris 2012; Vladimiro Giacché, *Titanic Europa. La crisi che non ci hanno raccontato*, Imprimatur, Roma 2012.

[214] Marco Fortis, Monica Carminati, *Indice dell'Export dei principali distretti industriali italiani*, Approfondimenti statistici, Fondazione Edison, Quaderno 136, gennaio 2014

[215] Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, London 1983 (tr. it. di Marco Vignale, *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996)

Prezzolini, tiene un ciclo di lezioni intitolato: *The legacy of Italy*[216]. Di nuovo ci troviamo dopo una catastrofe, ma questa volta reale: l'Italia è appena uscita dalla Seconda guerra mondiale ed è letteralmente in macerie. Prezzolini da anni ormai vive negli Usa ed ha imparato ad osservare il proprio Paese da lontano. Per lui, che è sempre stato un esagitato interventista (fondatore della *Voce*, nel 1918 è fra gli *arditi* nella battaglia del Monte Grappa e del Piave), la catastrofe della seconda guerra mondiale è solo un ulteriore conferma del fallimento del progetto risorgimentale. Fra nazione italiana e civiltà italiana si è aperto ormai un abisso. Per ripartire bisogna ritornare – ancora una volta – al Rinascimento. Da quel mondo, da quei secoli, da quelle città deriverebbe, infatti, la strana identità culturale dell'Italia che è un paese incapace di pensarsi in forma nazionale, non solo perché il progetto risorgimentale di creare una nazione italiana moderna è andato storto, ma anche perché il Rinascimento con la sua cultura tecnico/umanistica precede tanto l'invenzione moderna della divisione del sapere, quanto l'organizzazione del potere in forma statuale. Una tradizione, dunque, nello stesso tempo *locale* e *universale*; *ma non nazionale*.

Nell'arco di tempo che separa questo ciclo di lezioni di Giuseppe Prezzolini dal manifesto di Gabriele Centazzo, l'Italia si è trasformata radicalmente. Eppure, il conflitto di fondo che struttura la sua identità nazionale (e che oppone, sicuramente con una semplificazione impropria, ma che è sedimentata nel senso comune, rinascimento a risorgimento[217]) non solo non si è risolto, ma si è addirittura acuito. Nel secondo dopoguerra, il progetto risorgimentale è stato fatto proprio solo dal Partito Comunista che si è sempre autorappresentato come l'unico vero continuatore di questa tradizione nazionale. Mentre è nel *boom economico* degli anni sessanta, e soprattutto nel successo internazionale del *Made in Italy*, che va invece cercata la riattivazione del mito del rinascimento[218], come età di cui l'elegantissima manifattura italiana sarebbe legittima erede.

E se il progetto comunista di completare il Risorgimento si inabisserà, dopo il varo della *Costituzione*, nelle sabbie mobili della guerra fredda mondiale, il graduale rilancio della tradizione rinascimentale nel mercato avrà invece un tale successo da riconfigurare l'immagine stessa dell'Italia all'estero e poi, di rimbalzo, anche all'interno dei confini nazionali. In qualche modo, la domanda crescente di beni italiani - nell'immediato dopoguerra soprattutto ad opera di compratori altoborghesi statunitensi - avrà sul medio periodo lo stesso effetto che ebbe, alla fine del XVI secolo, l'istituzionalizzazione del *Grand Tour* laico da parte di Elisabetta I: la creazione di un'Italia ideale. Questa volta però non

---

[216] Giuseppe Prezzolini, *The Legacy of Italy*, Vanni, New York 1948 (tr. it. di Emma Dutti, *L'Italia finisce: ecco quello che resta*, Vallecchi, Firenze 1958)

[217] Giulio Bollati, *L'Italiano*, Einaudi, Torino 1972

[218] Carlo Marco Belfanti, *Rinascimento e Made in Italy. L'invenzione di un'identità culturale per l'industria della moda* in Daniele Balicco (a cura di), *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, Palumbo, Palermo 2016, pp. 71-85

come una semplice, per quanto impressionante, somma aritmetica di rovine, di bellezza naturale e di opere d'arte del passato da contemplare; ma come una *qualità generica comune* incorporata in alcuni oggetti di consumo. La differenza è decisiva. È la progettazione e la lavorazione di un abito, di un mobile, di una macchina, di un cibo ad essere ora *percepite* come emanazione diretta di una tradizione; ma è vero anche il contrario: perché è soprattutto la richiesta di questi oggetti, e il loro *godimento* quotidiano, che permette di vivere come se questa tradizione continuasse nel presente[219].

III.

La creazione di un'Italia ideale, immaginaria, ma incarnata in un'esperienza sensibile. È questa, in fondo, la matrice che accomuna due fenomeni storici, per molti altri aspetti assai diversi, come il *Grand Tour* e il *Made in Italy*. Pensarli insieme può essere interessante perché permette di isolare una qualità specifica della nostra identità culturale altrimenti poco visibile. Si è detto che a differenze di altre tradizioni europee, la nostra cultura si identifica a fatica con la storia moderna del suo Stato[220]. Per moltissime ragioni che qui non è possibile discutere. Almeno un fattore però va considerato perché sta all'origine del nostro modo specifico di essere moderni. L'Italia come idea di nazione è sicuramente un'invenzione umanistica[221] e, nello stesso tempo, un'invenzione straniera[222]. Quest'ultimo aspetto, in particolare, ha giocato – e continua a giocare – un ruolo suppletivo. Perché forzatamente riconduce ad unità – non senza proiezioni o deformazioni distorcenti – un territorio oltremodo differenziato e policentrico. Quello che in fondo sto cercando di sostenere è che l'Italia, come entità ideale, ha avuto, e continua ad avere, una vita indipendente dalla storia moderna del suo farsi Stato. Una vita indipendente ben al di là dei suoi confini territoriali. Anche perché agita da un terzo soggetto che non può essere sottovalutato e che complica ulteriormente il nostro modo di essere moderni. Mi riferisco al ruolo che la diaspora italiana ha giocato come soggetto attivo di questa costruzione simbolica parallela[223].

Può essere interessante a questo punto porsi una serie di domande. Che tipo di contiguità si può stabilire fra l'enigmatica realtà simbolica che

---

219 Carnevali, *Le apparenze sociali* cit.; Coccia, *Il bene nelle cose* cit.

220 Sui problemi istituzionali della nostra forma Stato, si veda: Sabino Cassese, *Governare gli italiani. Storia dello Stato*, Il Mulino, Bologna 2014.

221 Giulio Bollati, *L'invenzione dell'Italia moderna. Leopardi, Manzoni e altre imprese ideali prima dell'Unità*, Bollati Boringhieri, Torino 2014

222 Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano 2014

223 Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina, (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze e Arrivi*, Donzelli, Roma 2009; Teresa Fiore, *Pre-occupied Spaces. Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies*, Fordham University Press, New York 2017

chiamiamo Italia - e che si presenta nel mondo soprattutto in una forma *godibilmente* fisica, materiale e sensibile - e la storia moderna del suo Stato? In che modo queste due realtà si influenzano tuttora reciprocamente? E soprattutto: non è forse arrivato il momento di riconoscere nella sovrapposizione di questi quattro elementi (Italia ideale umanistica, Italia immaginaria straniera, diaspora mondiale e storia dello Stato) il nostro modo specifico di essere moderni, piuttosto che continuare a pensarsi esclusivamente come un frutto tardivo e mal riuscito di un unico modello di modernità europea a dominante franco-anglosassone?

IV.

Studiare il rapporto fra l'Italia contemporanea e il *Made in Italy* può essere un buon punto di partenza per testare l'insieme di questi problemi. Per almeno due ragioni. Vediamo la prima. Da almeno tre decenni, il nostro Paese è sprofondato in una crisi radicale che potremmo quasi definire, usando la terminologia di Ernesto De Martino, come una vera e propria «crisi della presenza». Una crisi cioè che non colpisce solo alcuni aspetti della nostra società (l'economia, il governo dello Stato, la cultura, l'istruzione di massa, l'ambiente, il riconoscimento internazionale), ma le forme elementari che regolano il senso di appartenenza di una popolazione ad un territorio; e alla sua storia.

Il sintomo più evidente di questa onnipresente autoaggressione simbolica è riscontrabile in un doppio movimento conoscitivo, sempre più comune nella rappresentazione che giornali, media, cinema, letteratura e *pamphlet* vari danno del nostro paese. Da un lato, una feroce attitudine auto-demolitoria, al limite dell'auto-razzismo; dall'altro, un'esterofilia sempre più cieca. Se questo tipo di descrizione è anche solo parzialmente verosimile, risulta evidente che fra differenziate percezioni internazionali dell'Italia, immagine auto-percepita e realtà sociale ed economica effettiva si aprono ampi spazi di non coincidenza e di contestazione, che sarebbe quanto mai utile approfondire[224]. Studiare il *Made in Italy* può servire proprio a ristabilire un principio di realtà storico. Di fronte alla monotona celebrazione di uno sconfortante *cupio dissolvi*, andrebbe ricordato quanto meno che l'Italia è la seconda potenza manifatturiera d'Europa, la sesta del mondo. E qualcosa vorrà pur dire.

La seconda ragione riguarda invece il *Made in Italy* come creazione di un'Italia ideale, ma incarnata in un'esperienza sensibile. In questi ultimi quarant'anni, infatti, l'immagine internazionale dell'Italia si è progressivamente condensata in alcuni settori produttivi d'esportazione (moda, design, cibo, cinema) per poi ricomporsi in una totalità nuova. Una totalità che a sua volta proietta, ma ora con un movimento contrario, dal contesto globale verso

[224] Fra i pochi esempi di saggistica opposti a questo forma enigmatica di autoaggressione, si veda: Claudio Giunta, *Una sterminata domenica. Saggi sul paese che amo*, Il Mulino, Bologna 2013.

l'Italia, un'identità simbolica *distintiva*, che solo parzialmente coincide con la storia nazionale del Paese. È ormai abbastanza evidente, infatti, che la forza simbolica della cultura italiana contemporanea non è più solo legata all'immenso patrimonio artistico o alla bellezza naturale del nostro Paese, quanto al modo con cui questo stratificato deposito simbolico è stato fatto interagire con uno stile di vita moderno e desiderabile. Se l'ipotesi è plausibile, di che tipo di modernità può essere mai espressione questa nuova Italia immaginaria, globalmente incarnata in un sistema di oggetti di consumo e di rappresentazioni estetiche di massa?

La tesi che vorrei sostenere è radicale. Negli ultimi quarant'anni, l'Italia del *Made in Italy* è riuscita ad imporre con forza, nel mercato internazionale, un'immagine di Sé come *modernità godibile*. Un'immagine che è nello stesso tempo *agita* e *subita*, per un verso risposta ad una domanda del mercato internazionale (all'inizio, soprattutto statunitense), per un altro capacità autonoma di usare stereotipi, o eredità culturali soverchianti, a proprio vantaggio. Questa paradossale modernità imperfetta, che si autorappresenta come neo-artigianale, elegante ed edonista; che punta tutte le sue carte sui piaceri della vita, sull'intelligenza del corpo, sull'essere umano come misura senziente e proporzione armonica; che non si oppone al passato, ma semmai lo continua perfezionandolo; insomma, *questa paradossale modernità antimoderna* è riuscita negli ultimi decenni non solo a resistere alla colonizzazione anglo-americana e al suo stile di vita, ma ad affermarsi quasi come una sorta di contro-egemonia culturale[225]. Nella competizione capitalistica mondiale, il nostro Paese è riuscito infatti ad esprimere, quasi *naturaliter* perché senza alcuna reale pianificazione, un'idea di modernità alternativa, tanto alla standardizzazione consumistica statunitense, quanto all'idea di modernità come severa razionalizzazione e governo della vita di massa, propria delle due precedenti potenze coloniali: l'Inghilterra e la Francia.

V.

Nello studio del *Made in Italy* potremo dunque trovare alcuni indizi sulla forma *distintiva* che ha assunto, nel mercato mondiale, il nostro modo di essere moderni. Nello stesso tempo, però, potremo anche trovare alcune ragioni inattese del suo oggettivo disconoscimento all'interno dei confini nazionali. Ci sono pochi dubbi, infatti, che questa modernissima e seducente duplicazione simbolica dell'Italia radicalmente confligga con l'auto-percezione che buona parte della nostra cultura, soprattutto umanistica, ha della propria modernità come fallimento istituzionale e catastrofe antropologica. Auto-percezione che

[225] Per un primo confronto fra distribuzione statunitense e nuova contro-egemonia italiana, si veda: Victoria De Grazia, *Slow Food riconduce alla ragione la Fast Life*, in Ead, *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2005 (tr. it. di Andrea Mazza e Luca Lamberti, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Torino, Einaudi 2006, pp. 448-517).

ha ragioni storiche, politiche, sociali di lungo periodo; e ben motivate[226]. Ma che riesce ormai con grandi difficoltà a decifrare la totalità culturale del nostro paese; a riconoscerne, oltre ai disastri, la potenza simbolica, e quindi a capire attraverso quali passaggi storici, spesso caotici od impropri, quanto a noi oggi appare solo come un modello nazionale di *modernità mancata* si sia trasformato, in pochi decenni, in un modello internazionale di *modernità godibile*.

Per iniziare a mettere a fuoco l'intensità di questa distorsione, basta riportare alcuni dati. Se consultiamo, per esempio, l'*Indice dell'Export dei principali distretti industriali italiani* curato da Marco Fortis e Monica Carminati per la Fondazione Edison[227], nonostante sei anni di pesante crisi economica l'Italia resta la seconda potenza manifatturiera d'Europa, la sesta del mondo. Sono dati decisamente sorprendenti, soprattutto perché smontano l'auto-rappresentazione dell'Italia contemporanea a cui siamo abituati, vale a dire come un paese in pieno declino economico e culturale[228]. Come ogni altra ricerca statistica, l'interpretazione dei dati aggregati è, naturalmente, discutibile. Tuttavia, è interessante partire da questa lettura, proprio per mostrare come esistano ampi spazi di non coincidenza fra auto-percezione e realtà.[229]

Nella maggior parte della letteratura scientifica[230], il *Made in Italy* viene identificato come produzione di «quattro A»: alimentazione, abbigliamento,

---

226 Per una ricostruzione storica dell'Italia contemporanea orientata sul concetto di modernità mancata, si veda: Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2005; Id, *Il paese reale, Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2013; Id, *Diario di un naufragio. Italia 2003-2013*, Donzelli, Roma 2013.

227 Marco Fortis, Monica Carminati, *Indice dell'Export dei principali distretti industriali italiani* cit.

228 Questo non significa che l'Italia contemporanea non abbia gravi problemi economici, ben inteso; problemi di crescita anzitutto, per altro, per lo più derivanti dallo smantellamento della grande industria italiana ad inizio anni '90 (su questo si veda l'ormai classico: Luciano Gallino, *La scomparsa dell'Italia industriale*, Torino, Einaudi 2006); ciononostante, il quadro economico generale, per lo meno per come è descritto dagli studi della Fondazione Edison, non solo non è drammatico, ma racconta un paese tutt'altro che stagnante e in piena trasformazione. Il problema semmai riguarda la crisi della domanda interna (drammaticamente acuita durante il governo Monti) e l'assenza di una politica industriale capace di invertirne il crollo; su questo vedi: Luciano Gallino, *La lotta di classe dopo la lotta di classe*, Laterza, Roma 2012; Riccardo Bellofiore, *La crisi globale* cit.; Marcello De Cecco, *Ma cos'è questa crisi* cit.

229 Siamo ben consapevoli del fatto che dietro il successo del brand *Made in Italy* ci siano molte luci, così come molte ombre; basterebbe leggere anche solo il reportage di Giuseppe Ciulla, *Ai confini dell'Impero. 5000 km nell'Europa dei diritti negati (*Jaca Book, Milano 2011), per rendersi conto dell'enorme responsabilità europea (*in primis* tedesca e francese e poi italiana) nell'aver creato, con l'annessione dei paesi dell'Europa dell'Est, una colonia interna di sfruttamento selvaggio per le varie economie forti del continente, *Made in Italy* compreso. Le ombre, insomma, non appartengono solo alle produzioni nostrane, ma andrebbero studiate in parallelo all'interno del sempre più folle meccanismo di competizione infra-europeo e internazionale. Sullo scenario politico economico europeo, all'interno del quale va studiato il *Made in Italy*, si veda anzitutto: Augusto Graziani, *Lo sviluppo dell'economia italiana. Dalla ricostruzione alla moneta europea*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

230 Per una prima introduzione generale al *Made in Italy* come cultura industriale e costruzione simbolica, si vedano: Giannino Malossi, *Volare. The Icon of Italy in Global Pop Culture*, The Monacelli Press, New York 1999; Ampelio Bucci, Vanni Codeluppi, Mauro Ferraresi (a cura di), *Il Made in Italy. Natura, settori e problemi*, Carocci, Roma 2007; Guido Maria Razzano (a cura

arredamento ed automazione. Dei quattro, l'ultimo termine è quello meno noto (pochi sanno che la meccanica *high-tech* è una nelle punte di diamante del nostro sistema produttivo); mentre moda, design e agroalimentare sono sicuramente i settori più importanti, quanto meno per la configurazione simbolica di questa sorta di «comunità immaginata» da esportazione che il *Made in Italy* ha progressivamente costruito. Come è evidente, la produzione italiana contemporanea è riuscita ad esprimere una contro-egemonia culturale colonizzando anzitutto le forme elementari della vita quotidiana: mangiare, vestirsi, abitare.

E così, quasi paradossalmente, mentre il Politecnico di Milano vuole bandire la nostra lingua dall'insegnamento universitario, l'italiano è diventato, in questo ultimo decennio una delle lingue più studiate al mondo [231] e moltissime parole italiane hanno sostituito termini inglesi o francesi nel linguaggio internazionale del cibo, della moda e del design.

E se negli anni Ottanta il marchio della modernità raggiunta erano le catene di *fast-food* americani che aprivano filiali nelle piazze principali delle nostre città, oggi dopo la ristrutturazione della Stazione Centrale di Milano il ristorante MacDonald's si è ritrovato nascosto nell'ammezzato mentre lo spazio di ristorazione principale al livello dei binari è un grande e raffinato buffet che offre cibo a chilometro zero, «acqua del sindaco» e prodotti alimentari di origine controllata: un risultato che mostra la ricaduta a livello di massa dei princìpi del movimento *Slow Food*.

VI.

Se il primo passo per provare a descrivere una possibile genealogia del *Made in Italy* è la ricognizione della sua realtà produttiva[232], il secondo è quello di analizzarne la stratificata storia simbolica. Come si è visto, l'idea di modernità che il *Made in Italy* esporta in tutto il mondo entra prepotentemente in conflitto con la percezione che la cultura umanistica italiana, più tradizionale, ha del nostro paese e della sua modernità. Per quale ragione? La prima, e forse più immediata, riguarda la forma istituzionale imperfetta del nostro Stato e il suo malfunzionamento[233]. Tuttavia le radici dell'egemonia di un'interpretazione *unilaterale* della nostra modernità come «sviluppo senza progresso»[234] vanno

---

di), *Unicità d'Italia. Made in Italy e identità nazionale*, Marsilio, Padova 2011; Daniele Balicco (a cura di), *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, Palumbo, Palermo 2016.

[231] Secondo i dati diffusi dal Ministero degli Affari Esteri, l'italiano oscilla tra il quarto e il quinto posto tra le seconde lingue più studiate.

[232] Per una prima introduzione si veda: Francesco Garibaldo, *Il made in Italy come organizzazione industriale* in Balicco (a cura di), *Made in Italy e cultura* cit., pp. 27-36.

[233] Sui problemi istituzionali della nostra forma Stato, si veda: Sabino Cassese, *Lo stato introvabile. Modernità e arretratezza delle istituzioni italiane*, Donzelli, Roma 1998; Id, *L'Italia: una società senza stato?*, Il Mulino, Bologna 2011.

[234] Pier Paolo Pasolini, *Il genocidio* [1974], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 514.

ricercate altrove; probabilmente nella sconfitta politica dei grandi movimenti di contestazione di massa del ventennio '60-'70. L'interprete più noto di questa lettura è Pier Paolo Pasolini, la cui fortuna postuma, a partire soprattutto dagli anni Ottanta, ne è insieme contro-prova e meccanismo di persuasione permanente.

E tuttavia, questa sorta di modernità inemendabile, di cui il nostro Paese sarebbe espressione e insieme vittima, è riuscita a trasformare l'Italia, a partire proprio dagli anni Ottanta, nella quinta potenza economica del pianeta. Da una parte, dunque, si stabilizza nel senso comune una rappresentazione oltremodo critica delle capacità di governo e di sviluppo del Paese; dall'altra diventa sempre più forte il nostro posizionamento all'interno del mercato internazionale. Se ai dati oggettivi legati al PIL si somma il fatto che quella associata al successo dei prodotti venduti in questi anni è una certa immagine dell'Italia – e stiamo ovviamente già parlando di *Made in Italy*, che tutt'ora resta, dopo Coca-Cola e Visa, il terzo brand più noto al mondo[235] - ci troviamo di fronte a quella che in psicanalisi, con un termine tecnico, si chiamerebbe *scissione*.

Studiare il «Made in Italy» significa dunque iniziare a confrontarsi con un'idea di modernità italiana alternativa a quella dominante, soprattutto all'interno degli studi umanistici più tradizionali. Come abbiamo ormai già più volte ripetuto, la nostra tesi di fondo sostiene che, proprio in questi ultimi quarant'anni, l'Italia, nonostante enormi problemi politici e sociali al suo interno, sia stato un paese capace di esprimere una sorta di contro-egemonia culturale all'interno del mercato internazionale dominato dagli Stati Uniti d'America; e il suo punto di forza è stata la difesa un'idea di modernità come *godibilità* del presente. La forza simbolica di questa contro-egemonia è per altro dimostrata dal fatto che il brand *Made in Italy* ha progressivamente perso la propria connotazione d'origine, per conquistare un significato generico: nel mercato internazionale il *Made in Italy*, più che un marchio di provenienza geografica è diventato un marchio di *garanzia simbolica*, vale a dire un sinonimo di prodotti belli e di alta qualità, destinati ad un mercato di massa, *ma* non standardizzato.

VII.

Ma per quale ragione, proprio a partire dalla seconda metà degli anni Settanta e poi soprattutto negli anni Ottanta, la cultura italiana è riuscita ad esportare quest'idea di *modernità godibile*, alternativa tanto alla standardizzazione americana, quanto agli austeri modelli anglo-francesi di modernità come

---

[235] Secondo un'indagine della KPMG Italia pubblicata nel 2011, *Made in Italy* è il terzo brand più ricercato al mondo sul motore di ricerca google: KPMG Advisory, *Going Global. Internazionalizzazione ed evoluzione dei modelli di business. Un'opportunità per le aziende italiane*, p. 29, disponibile all'indirizzo https://www.kpmg.com/IT/it/IssuesAndInsights/ArticlesPublications/Documents/Going-Global.pdf.

razionalizzazione? Forse una risposta possibile la possiamo trovare generalizzando con cautela un'ipotesi del teorico americano Fredric Jameson secondo cui «la produzione di una forma estetica o narrativa dev'essere vista come un atto in sé ideologico, la cui funzione è di inventare *soluzioni* immaginarie o formali a contraddizioni sociali insolubili».[236] Teniamola per ora solo come un'ipotesi di lettura: è possibile leggere la forza simbolica con cui il *Made in Italy* si è imposto a livello internazionale come una *soluzione* estetica all'insolubile contraddizione sociale degli anni Sessanta e Settanta italiani? Il piacevole «nazionalismo soft»[237] condensato nei prodotti *Made in Italy* può essere letto come compensazione simbolica della tragica sconfitta politica del «lungo '68 italiano» e della sua idea di modernità? Non è forse arrivato il momento di scardinare l'interpretazione teorica più tradizionale che semplicemente oppone alla politicizzazione di massa degli anni Sessanta e Settanta i terribili anni Ottanta come anni di catastrofe antropologica, di riflusso nel privato, anni di semplice gestazione del ventennio berlusconiano?

Se si riuscirà a tenere insieme un'analisi capace di approfondire un'interpretazione estetica della creazione di *forme* quanto un'analisi economica e sociale della produzione industriale, si potrà forse tratteggiare un profilo della nostra modernità meno distruttivo, riconoscendo continuità e sovrapposizioni, laddove è prevalso più che un'attitudine conoscitiva, un vero e proprio meccanismo di difesa culturale. Comprensibile, se vissuto a ridosso di quegli anni; ma non più assecondabile se osservato in un'prospettiva di comprensione storica.

---

[236] Jameson, *Political Unconscious* cit., p.86

[237] Peppino Ortoleva, *La comunicazione del Made in Italy* in Tonino Paris (a cura di), *Made in Italy. Il design degli italiani*, Designpress, Roma 2005, p. 47.

Dev'esservi qualcosa di piacevole e di accomodante in una civiltà che senza organizzazione, senza un piano teorico, senza ricorrere alla forza, resiste, si diffonde e attrae. Come cittadini gli italiani non valgono molto, ma come compagni, maestri, amanti, poeti, artisti, sembrano capaci d'insegnare al mondo intero l'arte di vivere.

Giuseppe Prezzolini (1948)[238]

[238] Giuseppe Prezzolini, *The Legacy of Italy*, Vanni, New York 1948 (tr. it. di Emma Dutti, *L'Italia finisce: ecco quello che resta*, Vallecchi, Firenze 1958, p.248)