

[indietro](#)

STORIE POSTMODERNE

Marco Marangoni

Se vogliamo parlare, per gli ultimi tre decenni del secolo appena trascorso, come molti studiosi fanno, di condizione postmoderna, dobbiamo tener presente che una condizione presuppone una istituzione, l'atto del fondare (il *condere* latino) e che, come insegna Livio, tutte le istituzioni umane hanno alla loro origine le storie. Anche la condizione postmoderna ha, come radici, delle storie e continua ad attuarsi per mezzo di storie: alcune di queste sono le seguenti.

Prima storia

Il 12 giugno del 1981 un bambino di otto anni, Alfredo Rampi, a Vermicino, un piccolo paese dell'Italia Centrale, mentre giocava in un prato poco distante da casa sua, cadde inavvertitamente in un pozzo artesiano, scivolando poi per effetto del fango sempre più verso il basso e rimanendo infine incastrato in profondità senza la possibilità di muoversi per cercare di risalire almeno di qualche metro. Individuato quasi subito il luogo dove si trovava il bambino, i soccorsi cercarono in ogni modo di raggiungerlo per estrarlo da quella trappola di buio e di fango, ma inutilmente, e dopo circa un giorno Alfredo Rampi non diede più segni di vita. E questa è la trama, la fabula, ma la storia è più

complessa. Dal momento dell'allarme in poi, i giornalisti della carta stampata e della televisione calarono sul paese, precisamente sul luogo della scomparsa, e fecero diventare la notizia prima un caso e poi un romanzo di una specie mai vista prima.^[1]

Servizi a catena, lunghe dirette televisive, interviste ai parenti (in primis ai genitori, ovviamente), ai compaesani e ai soccorritori: i media utilizzarono tutte le forme e gli strumenti a loro disposizione per creare il mondo di Vermicino. Sul luogo arrivò anche il presidente della Repubblica Pertini, con altri uomini politici. Fu solo un caso di 'accanimento mediatico'? No, fu il primo caso di accanimento mediatico in Italia e il primo caso (almeno, il primo che io conosca), di Storia italiana fatta romanzo. Era Storia: i media avevano aperto uno spazio che poteva essere accostato, nel sommario del GR1 o sulla prima pagina del Corriere della Sera, all'elezione di Ronald Reagan alla Presidenza degli Stati Uniti o all'attentato a Papa Wojtyła, uno spazio cioè che godeva dello status di rilevanza a livello nazionale. Era romanzo. Quello spazio aveva un nome, Pozzo di Vernicino, che riassumeva il *trouble* in atto in un titolo vero e proprio; al suo interno c'erano un protagonista, Alfredo Rampi, subito espropriato della propria identità e ribattezzato dai media Alfredino, e gli abitanti del paese, diventati personaggi di un dramma intriso di un pathos che promanava dai loro volti e dalle loro parole, e di una *suspence* che si rinnovava attimo per attimo, in tempo reale, per usare il linguaggio della televisione, in direzione di una *spannung*, di un culmine della tensione, sempre sul punto di sciogliersi. Eppure l'attesa, l'incertezza sul finale tragico o lieto si prolungavano indefinitamente, in quanto privati di

quella misura, di quel senso del limite che anche il lettore o lo spettatore più sprovveduti acquisiscono quasi istintivamente, assieme al patto narrativo, già nella fase iniziale della lettura o della performance. I telespettatori del romanzo (letteralmente: quelli che lo seguivano da lontano), in questo modo, non si potevano allontanare dal televisore perché ogni momento poteva risultare quello decisivo. Poi, c'era il mistero: se tutto il romanzo era incentrato sulla sorte di Alfredo Rampi, il protagonista però non si vedeva mai. Anzi, per il telespettatore, non si era mai visto perché il romanzo iniziava proprio con la sua scomparsa e prima che cadesse nel pozzo il bambino, come personaggio, per lui non era mai esistito. Così, essi dovevano figurarsi Alfredino attraverso una foto, presa durante una vacanza, che in quel mese e nel successivo rappresentò una diffusissima icona mediatica, e attraverso i discorsi di parenti ed amici. Mettiamo da parte questo particolare, che ha la sua importanza.

Dunque, il protagonista del romanzo era visibile solo mediante uno specchio, chiamiamolo così, e in più, era rinchiuso in un'inaccessibile oscurità, posto a diretto contatto con la morte. Non c'è bisogno di fare l'elenco degli archetipi e delle suggestioni che si moltiplicavano e si intrecciavano reciprocamente; è invece opportuno osservare che, paradossalmente, i media apparivano in grado di documentare (documentare? Ne parliamo dopo) una tragedia che, fisicamente, nessuno poteva vedere.

Terminato il romanzo *Il pozzo di Vermicino* (cioè, terminata l'attenzione dei media), si accesero subito le critiche verso l'empietà della stampa e della televisione che non abbassavano i propri occhi nemmeno di fronte all'agonia di un bambino, tanto più che la diretta televisiva era stata condotta dai

canali del servizio pubblico, con tutte le questioni etiche connesse. Ma questo è un problema per i massmediologi. Ritorniamo invece al discorso del romanzo mai visto, e consideriamone due aspetti peculiari.

Innanzitutto, noi sappiamo che il romanzo nella sua forma moderna si pone sempre, esplicitamente o no, il problema della rappresentazione del tempo. Il pozzo di Vermicino era invece tutto concentrato sul presente della notizia in diretta, o meglio dell'attesa della notizia in diretta, e differiva verso un futuro indeterminato speranze e tentativi di soccorso. Era come se tutti i personaggi di questo romanzo si fossero raccolti intorno al pozzo a parlare di quel che c'era dentro, e che tutta la storia si fosse ridotta a spazio, ad un luogo. Secondariamente, i personaggi dentro il romanzo compivano esattamente le stesse azioni dei telespettatori fuori dal romanzo: aspettavano, parlavano, ipotizzavano. Non esisteva più differenza tra romanzo e realtà: c'era un'unica realtà romanzata. Che si trattasse di immagini o commenti in diretta o in differita, il Pozzo di Vermicino diventava un mondo con il quale poter condividere uno statuto di realtà senza dover necessariamente stabilire il cosiddetto patto narrativo con l'autore (il quale, peraltro, come individuo era inesistente).

Io credo, ormai, che siano chiare le ragioni per le quali Il pozzo di Vermicino sia uno degli esempi più illuminanti di storie della condizione postmoderna: l'evento, l'accidente sul quale compiere l'esperienza conoscitiva viene sostituito da una architettura testuale, retorica^[2]; ogni percorso razionale viene sostituito dalla tensione, dai circuiti emozionali, dal gioco delle suggestioni sempre

connesse ai topoi del giovane morto anzitempo o della discesa senza ritorno nel buio dell'Oltretomba, ma qui caricate di enfasi illuminate in primo piano, replicate all'infinito. In altre parole: il soggetto al centro dell'evento può anche non essere percepito, ma non è importante quanto la trama che gli si costruisce intorno; anzi, è quasi meglio che non lo si possa vedere, in modo da eccitare la curiosità e l'immaginazione dello spettatore. Frederic Jameson, un grande studioso dell'età presente, ha parlato in proposito di 'sublime tecnologico', che provoca in noi non solo una condizione di isteria ma anche la fascinazione, il compatimento delle passioni.^[3] In altre parole ancora, la Storia, rappresentata in questa 'forma storiografica', è diventata rito: il recinto sacro delimita lo spazio del mistero, ogni attimo non fa che ribadire se stesso, ogni parola richiama e rievoca quella pronunciata immediatamente prima, e quando sembrano nascere degli sviluppi, questi non possono che rivelarsi ostacoli simbolici posti per dimostrare l'immutabilità delle forze evocate dal rito stesso. Per accedere a questa Storia, quindi, basta essere partecipi della cerimonia. Compiangere, sperare, attendere: niente di più facile per il telespettatore, sia quando si trova davanti alla televisione sia quando commenta il fatto con amici o sconosciuti.

Infine, il rito condiviso con i personaggi propri della vicenda, suscita in noi delle sollecitazioni 'antropologiche' che ci fanno sentire parte di quella realtà romanzata, di quella tribù romanzata, dovrei dire, e ci ispirano le ormai celebri domande caratteristiche dell'uomo postmoderno, che Brian Mc Hale aveva esplicitato più o meno così: *"In che mondo sono? Cosa devo fare in esso? Quale dei miei io devono farlo?"*^[4]

Prima di affrontare questi interrogativi nei

termini che pertengono al nostro discorso, vorrei osservare, en passant, che il mondo del Pozzo di Vermicino, sia a causa del tempo che sembra non trascorrere sia perché al centro dello spazio c'è un anfratto cavernoso del quale possiamo solo intendere la profondità, è tutto teso verso una dimensione orizzontale, superficiale, come il palcoscenico di un teatro sul quale possono entrare attori *ad libitum* ma solo per rimanere in primo piano, senza libertà di accedere agli spazi prefigurati dagli arredi o dagli sfondi. Ci troviamo quindi in un mondo-simulacro, quella Disneyland iperreale della quale parlava Baudrillard il quale, non certo inavvertitamente, usava una metafora efficacissima: quella di un grande parco giochi pluritematico, appunto, nel quale gli oggetti, pur fisicamente vicini, accessibili, comprensibili, sono tutti simulacri che esibiscono una realtà fatta solo di superficie, retoricamente ordinata per il *movere*, ma radicalmente privata della sua complessità e delle sue contraddizioni.^[5] In una siffatta visione del mondo «fatta di stimoli artificiali e di esperienza da telespettatori», ci insegna ancora Jameson, «le grandi preoccupazioni metafisiche, i problemi fondamentali dell'essere e del significato della vita» appaiono «remoti e insignificanti».^[6] Io procederei oltre: questi problemi esistenziali non vengono messi da parte ma riconsiderati proprio a partire da questo sguardo: la rappresentazione del destino di Alfredo Rampi ne è la prova più chiara. Per questa ragione, anche, ho definito Il pozzo di Vermicino Storia e non cronaca: esso ha contribuito a modellare la nostra percezione di certi eventi luttuosi, ci ha insegnato (o meglio, indotto) a stare in un singolo spazio come in un mondo, a sentire il frammento della realtà come una totalità, a conoscere le cose nei termini della suggestione romanzesca.

Seconda storia

Naturalmente, per conseguire un risultato mediatico simile a quello che abbiamo cercato di raccontare, occorre un arsenale tecnologico adeguato, il tempo messo a disposizione dai network, il personale all'altezza del compito. Quando però l'evento coinvolge orizzonti che si sviluppano e si complicano *motu proprio*, procurando conseguenze a livello internazionale, anche la semplice scrittura può rivelarsi una forma mediatica efficace.

Prendiamo, ad esempio, il celebre *La rabbia e l'orgoglio* di Oriana Fallaci, un breve saggio polemico pubblicato il 29 settembre 2001 sul "Corriere della sera", subito dopo l'attentato compiuto dall'organizzazione terroristica Al Qaeda contro le Twin Towers di New York. Diciamo subito che, a differenza che nel Pozzo di Vermicino, 1) qui l'evento è stato visibile, per chi legge il testo della Fallaci, ripreso nella sua evidenza fisica e mandato in onda ovunque un numero imprecisato di volte; 2) che i suoi significati più immediati (chi è stato, ad esempio) sono parimenti noti e infine 3) che esso viene raccontato attraverso un punto di vista individuato, quello della Fallaci appunto. I lettori più avvertiti hanno da tempo messo in rilievo, in questo testo, un'argomentazione che procede più attraverso scatti e impennate emotive che su una ratio storica o politica, e la conseguente carica suggestiva di questa sua scrittura (risolto manifesto della sua intrinseca fragilità). Ma non è tanto questo che ci interessa, ora, quanto la caratterizzazione storica del punto di vita dell'autrice.

In *La rabbia e l'orgoglio* la Fallaci esiste in più mondi: a Manhattan, in prossimità del luogo

dell'attentato, ad Amman (per intervistare Arafat), a Dak To, in Vietnam, a Mexico City, a Quom in Iran, in Toscana durante la Seconda guerra mondiale e a Firenze in Piazza del Duomo. In sé non ci sarebbe nulla di strano perché la Fallaci è stata reporter per decenni e in particolare inviata di guerra. La questione è che tutti questi mondi non costituiscono semplicemente i luoghi di ricordi a partire dai quali rileggere il presente, ma anche i frammenti di un intero, diciamo così, di un libro unico, onnicomprensivo, che racconta di una guerra a) ancestrale: civiltà contro barbarie; b) storico-ancestrale: Oriente contro Occidente; c) storica: musulmani contro cristiani. Più che di una prospettiva romanzesca, bisognerebbe parlare, qui, di una prospettiva biblica, anche perché la Fallaci prefigura, attraverso questa nebulosa di mondi frammentari, il *dominion* prossimo venturo di una società completamente globalizzata del quale già si possono cogliere le prime avvisaglie:

E quando un Mustafà o un Muhammed viene diciamo dall'Afghanistan per visitare lo zio, nessuno gli proibisce di frequentare una scuola di pilotaggio per imparare a guidare un 757. Nessuno gli proibisce di iscriversi a un'Università (cosa che spero cambi) per studiare chimica o biologia: le due scienze necessarie a scatenare una guerra batteriologica.

Una tenda situata accanto al bel palazzo dell'Arcivescovado sul cui marciapiede tenevano le scarpe o le ciabatte che nei loro paesi allineano fuori dalle moschee. E insieme alle scarpe o le ciabatte, le bottiglie vuote dell'acqua con cui si lavavano i piedi prima della preghiera. Una tenda posta di fronte alla

cattedrale con la cupola del Brunelleschi, e a lato del Battistero con le porte d'oro del Ghiberti.

La conseguenza di questo modo di condurre il discorso e di intendere il senso della Storia è evidente: il passato è una ripetizione di altri passati, il futuro ha l'aspetto dell'utopia o della catastrofe (qui, ovviamente la seconda), tutto rimane schiacciato su un presente fatto di più mondi compresenti, che nella prospettiva della Fallaci coesistono soltanto nel segno del conflitto, dell'onnidiscorde multiculturalismo. Il prendere posizione contro rappresenta l'espedito con il quale la giornalista si sottrae al disagio più tipico della condizione postmoderna, quello dello spaesamento^[7]; essa ricrea un luogo culturale proprio, nel quale ricoverarsi e resistere come durante un assedio, dove conservare i propri gioielli artistici, quella che ritiene essere la propria *wolkgeist*, un canone di idee e di simboli assai disordinato ma ben caratterizzato, riscontrabile in un orizzonte che va dalla cultura Usa a quella dell'Europa Centrale (non troppo spostata verso oriente, ovviamente) e che le consente di riappropriarsi di un centro a partire dal quale i mondi altri ma sentiti come alieni, pur compresenti al nostro, non intrattengano rapporti ma solo delle distanze. Su questo versante, la scrittura della Fallaci lascia emergere una studiata tessitura retorica, perché ci rende vicina, visibile e accessibile questa fortezza utopica, addirittura familiare, ne mette in rilievo le risonanze emotive e le concentra su delle figure-simbolo: la campana, la bandiera, il sindaco di New York Rudolph Giuliani. Se volessimo divertirci a cercare i sottotesti nascosti in questo saggio troveremmo i poemi della Controriforma: non tanto la Gerusalemme liberata quanto quella

Conquistata, oppure la storiografia morale di un Sallustio:

Ah, se l'Italia imparasse questa lezione! E' un paese così diviso, l'Italia. Così fazioso, così avvelenato dalle sue meschinerie tribali! Si odiano anche all'interno dei partiti, in Italia. Non riescono a stare insieme nemmeno quando hanno lo stesso emblema, lo stesso distintivo, perdio! Gelosi, biliosi, vanitosi, piccini, non pensano che ai loro interessi personali. Alla propria carrieruccia, alla propria gloriuccia, alla propria popolarità di periferia. Pei propri interessi personali si fanno i dispetti, si tradiscono, si accusano, si sputtanano...

Se la storiografia è *opus oratorium maxime*, il discorso della Fallaci, in quest'ottica, ha mutato la sostanza della Storia in un sublime (affine a quello tecnologico del Pozzo di Vernicino) che dovrebbe colpire e affascinare gli istinti del lettore, le sue riposte sensazioni, le sue facoltà immaginative. Così, alla fine del saggio, l'evocazione della Storia d'Italia come della storia propria e della propria famiglia non è, come sembra, un richiamo patriottico ma una sorta di ritorno idillico all'infanzia delle piccole cose, nella quale le distinzioni dentro-fuori, straniero-italiano, libertà-oppressione rimangono sempre chiare, si pongono sempre frontalmente a noi, lasciano comunque intravedere il ritorno a casa, l'addio alle armi, il compimento 'militare' del conflitto. Questo suo *pamphlet* diretto, secondo me, soprattutto contro la multiculturalità e la multiethnicità insite nella condizione postmoderna, equivale al gesto manieristico che vorrebbe imporre la propria finzione

in uno spazio artefatto, scenico (la fortezza dell'utopia), simulacro dell'ordine in rapporto a tutto ciò che è altro, rappresentato come caos. Sembra paradossale dirlo, ma esso non racconta nulla degli anni 2000, e neppure del futuro che ci attende: rifonda retoricamente la Storia con materiali di reimpiego, la replica, senza rinnovarla, ne fa una res familiaris vicina al lettore, capace però di sollecitarne le più intime corde emotive.

LE NON-STORIE

Giuste le nostre osservazioni, non ci troveremmo alla 'fine della Storia', ma addirittura sull'orlo della sua catastrofe. Eppure, questa condizione postmoderna non deve, io credo, essere letta semplicemente sotto il segno di una decadenza culturale: nei testi sin qui presi in esame, assieme alla fragilità di questa condizione, si possono leggere anche idee diverse e più 'costruttive'. Riflettiamo, ad esempio, sulla forma del rito che avevamo ravvisato nella storia del Pozzo di Vermicino: essa risponde a una strategia di coinvolgimento dello spettatore, rappresenta da una parte il modo con il quale l'utente accede alla civiltà dei consumi mediatici, chiamiamola così, ma, dall'altra, costituisce una forma semplice: una forma, quindi, più facilmente negoziabile, più aperta al dialogo interculturale nel grande sistema aperto dalla globalizzazione culturale. Una forma, in ultima analisi, grazie alla quale si comunica più facilmente con l'altro e, in particolare, si riesce a costruire e a condividere, sempre in una sfera gremita di diversità, il racconto di sé.

Prendiamo un memoriale scritto da un immigrato tunisino, Salah Methnani, *Immigrato* (1990), in cerca di fortuna e di lavoro in Italia.

Nonostante il testo sia ordinato in capitoli intitolati come le tappe del viaggio del protagonista (A Tunisi, Mazzara del Vallo, Palermo, Napoli...) la scrittura di questo si fonda, apparentemente, su una non-narrativa: nel racconto dell'immigrato le azioni dei personaggi si succedono le une alle altre in una sorta di paratassi, senza mai volgersi verso i più consueti obiettivi sociali o lavorativi. Di più, essi non sembrano in grado di identificarne nessuno, tali e così profonde sono la loro alienazione (quella di Salah in primis) rispetto ai luoghi che sta attraversando e la loro incapacità di istituire una propria storia. Si legga, ad esempio:

Torno per altri due giorni a lavorare al mercato con Ridha. Aveva ragione il ragazzo marocchino incontrato il primo giorno: poche lire sono meglio che niente. Per il resto, passo il tempo come tutti gli altri: perdendolo. [...]

Dall'altra parte della strada, due nordafricani vendono accendini vicino a un semaforo. Stanno lì da più di tre ore, dicono, e non hanno ancora venduto nulla. Uno dei due si allontana, va a pulire i vetri di una macchina che si è appena fermata. Il giovane al volante gli sorride, in ricompensa gli dà una sigaretta. Quello non fuma, sorride a sua volta e allunga la sigaretta al suo amico. Li lascio lì, a sorridere e sospirare.^[8]

Il sublime della Fallaci, il suo simulacro culturale 'occidentale', qui non hanno parte. Il tempo non riavvolge ad ellisse il passato al presente al futuro, ma rimane vuoto e desolato. I luoghi sono 'opachi', non lasciano trasparire storie. Il cronotopo di Immigrato ha solo l'abbozzo di una forma, è come

un cantiere abbandonato. Il punto di vista dell'immigrato non riesce ad apprendere nulla della retorica romanzesca che vige nel mondo in cui si trova, e quindi a costruire quel racconto di sé che già il Bruner individuava come strumento fondamentale dell'identificazione dell'individuo nel mondo e della sua crescita consapevole.^[9] Gli unici momenti nei quali egli intravede una ratio nella sua vicenda sono di questo tenore:

Ho vomitato a lungo, con sollievo. Mi pareva di liberarmi di un'infinità di cibo cattivo e di cattivi pensieri. Alla fine, con lucidità, ho pensato che risalire l'Italia corrispondeva, nella mia personale geografia, a una discesa nel Sud di me stesso.

Girando per la città, tu stesso vieni preso da un bisogno di movimento, di irrequietezza. Capisci che non c'è un luogo dove si possa soggiornare. Avverti che ogni ritorno è in realtà una nuova tappa in avanti, e che anzi non c'è mai un ritorno.^[10]

Sono questi i momenti in cui l'universo del nomadismo è riconducibile a una dimensione ancestrale: qui, una discesa agli Inferi, l'allontanamento iniziatico dalla comunità, il ritorno stagionale. Solo questa dimensione antropologica appare in grado di accogliere in sé il principio di un dialogo con l'altro, il lettore italiano per il quale il libro è stato scritto. Il *vacuum* narrativo di Salah Methnani è il riflesso simmetrico e contrario della Storia utopica e militante della Fallaci, strappa via la pagina del mondo come testo, ci mostra per la prima volta la condizione postmoderna come una wasteland della quale non abbiamo mai osservato veramente la

profondità, e ci insegna che in essa i significati, le parole, le storie, devono essere da capo rinegoziati, compartecipati, ridialogati, pena la perdita di tutte le narrazioni possibili all'interno di quell'orizzonte e quindi la definitiva e concreta (questa, sì, vera) fine della Storia.

Forse è superfluo, dopo i brani riportati da Immigrato, individuare come forma semplice anche la memoria individuale, il diario, la testimonianza, atti di fondazione del punto di vista a partire dal quale il particolare, il ricordo di guicciardiniana memoria mette in discussione ciò che per la mentalità comune, catturata nell'incanto del sublime tecnologico, è generale e totalizzante, di riconosciuta rilevanza. Forse è superfluo, ma merita qualche riflessione in più. La tradizione della memoria individuale all'interno della *civitas* postmoderna presenta dei problemi complessi: in primis, solo con grande difficoltà essa riesce a connettersi con il sistema memoriale più ampio e comprensivo della *civitas* stessa. La voce che dice "io" deve affrontare la discontinuità degli spazi e delle lingue, il senso dello spaesamento, la fragilità dei canoni culturali che rendono difficilmente attingibile o socializzabile questo sistema memoriale generale. Così, non ci sono più individui radicati in un orizzonte di riferimento definito, ma dei nomadi alla ricerca non della nazione, non dell'etnia, non dell'integrazione della propria esperienza nella Storia, ma più semplicemente del dialogo con le esperienze altrui.

Noi, benché dotati, grazie ad una tecnologia facilmente accessibile e utilizzabile, dei mezzi per connettere le nostre esperienze a qualsiasi tipologia di link, non riusciamo a trarre da queste connessioni dei significati profondi da comunicare e da

condividere; ancora più banalmente: dei significati che riguardino o rispecchino la nostra vita quotidiana.

L'io che ricorda è, ad esempio, quello che parla nel lungo racconto di Pier Vittorio Tondelli, un autore che è stato sempre attento alle novità culturali del postmoderno, *Viaggio*. Si tratta di un io che racconta soltanto di esperienze in non-luoghi:

Notte raminga e fuggitiva lanciata veloce lungo le strade d'Emilia a spolmonare quel che ho dentro, notte solitaria e vagabonda a pensare in auto verso la prateria, [...] Poi tra Reggio e Parma lasciare andare il tiramento di testa e provare a individuare il numero dei bar, compresi quelli all'interno delle discoteche o dei dancing all'aperto [...]. Lungo la via Emilia ne incontro le indicazioni luminose e intermittenti, i parcheggi ampi e infine le strutture di cemento e neon violacei e spot arancioni...[11]

Chi racconta entra poi in contatto con la folla carnevalesca del Postmoderno: persone che lasciano trasparire i riflessi di un orizzonte più generale, 'storico' diremmo noi, esibito però solamente come elemento di una bizzarra estetica della memoria, niente più che una bigiotteria cult, decontestualizzata com'è in mezzo alla fauna nomade di Bruxelles:

Ai giardinetti del Petit Sablon andiamo spesso volte perché si trova gente giovane come noi, si fuma canapa, si suona e si chiacchiera su che faremo da grandi. Lì una notte conosciamo Ibrahim che è egiziano e lavoricchia da queste parti, parla un francese corretto, ha qualche anno più di noi. Ci si vede ogni sera e a noi piace soprattutto quando ci racconta la guerra che ha fatto l'anno prima al

Sinai, anche se spesso tende a strafare con i carrarmati stella rossa che a sentir lui era il solo di tutti gli arabi che stava sulla torretta a sbracciarsi e dare ordini e come fischiava il piombo d'Israele e come rimbalzavano le mitraglie sulla corazza del T55, e pareva di stare al tirassegno tanto che poi solleva immancabilmente la camicia e mostra la cicatrice, però non si capisce bene come abbia fatto a ferirsi proprio lì.^[12]

Il secondo problema implicito nel racconto memoriale è quello della stessa identificazione dell'io, che può moltiplicarsi e talvolta perdersi nel labirinto dei simulacri possibili. Quanti io possiamo assumere in chat su Internet? Essi costituiscono delle semplici maschere o si basano su delle mimesi studiate? Nati e cresciuti nella condizione postmoderna, questi io non possono che vivere in un effimero presente, solo simulando il proprio passato, in fuga costante dal proprio futuro, come i replicanti di *Blade Runner*. Chi leggesse le storie degli *Squatters* romani, una sorta di anarchici postmoderni refrattari a qualsiasi tipo di mass media che possa creare il romanzo delle loro vicende e del loro immaginario, nell'omonimo libro di Renzo Paris, troverebbe un esempio estremo ma significativo di io 'provvisori' e 'mimetici' che creano a posteriori la loro memoria avvalendosi, anche loro, di strumenti archetipici (il graffito, ad esempio: «Tra le due fila di finestroni si può vedere, spruzzato, un gatto nero in posizione da combattimento, con i peli come aculei. Un topo grassottello sotto di lui cammina tranquillo, allineando il suo codino alla schiena. Accanto alla scenetta del gatto e del topo c'è scritto SBROCCA e una A celeste compare, cerchiata in campo arancione.»)^[13] affinché questa memoria venga

allontanata, relegata nel mito e per comprimere, in questo modo, tutta la loro esperienza nei dintorni del presente (mentre il futuro sembra perdersi nelle nebbie). E non si pensi che questa simulazione dell'io abbia la sua origine soltanto nella condizione di emarginazione degli squatter, che li spingerebbe verso il rito tribale dei 'colori di guerra' e dell'occupazione delle case sfitte come appropriazione di un territorio vuoto e desolato dove difendere la propria non-storia. Al contrario, essa è più marcata dove è più forte l'integrazione nel simulacro sociale ed economico, là dove l'accesso alla sfera del consumismo e alle sue propaggini culturali è più facile. Gli scrittori americani detti minimalisti, in particolare, hanno voluto rappresentare nei loro testi questo io simulato (e dissimulato) che racconta se stesso e che, raccontandosi, delinea altre possibili mimesi: l'io del ragazzo cool che è la merce che compra, l'altro suo io depresso, quello che vive, indefinitamente, nello spazio di un negozio, di una scuola alla moda o di un'auto di marca:

Abbiamo passato la tarda mattinata e il primo pomeriggio a far compere a Beverly Hills. Io, mia madre e le mie sorelle. Mia madre deve essere stata sempre da Nei man – Marcus mentre le mie sorelle sono andate da Jerry Magnin a comperare qualcosa per me e mio padre addebitando tutto sul suo conto, e poi da Mga e Camp Beverly Hills e Privilegi a comprare qualcosa per sé. Io invece sono stato quasi sempre al bar della scala Boutique a fumare e bere vino rosso annoiato perso. Alla fine mia madre arriva con la Mercedes, parcheggia davanti alla Scala e resta seduta dentro ad aspettarmi. Io mi alzo e lascio i soldi sul banco, poi salgo in macchina e appoggio

la testa allo schienale

Lo psichiatra da cui vado per queste quattro settimane di vacanza è giovane, ha la barba, una 450 Sl e una casa a Malibu. Durante le sedute nel suo studio di westwood con le tende abbassate, mi tengo addosso gli occhiali da sole e fumo, anche qualche bidi, solo per irritarlo, e ogni tanto piango Altre volte urlo e urla anche lui. [...] Mi metto a ridere senza ragione e poi mi viene la nausea. Qualche volta gli racconto bugie.^[14]

In questo brano tratto dal romanzo di Bret Easton Ellis, *Meno di zero*, le memorie del protagonista risultano raggelanti: gli elementi del racconto sono ridotti al minimo perché l'io che parla, qui e in tutto il romanzo, non dimostra alcun interesse verso se stesso, si limita a registrare parole e situazioni in ottemperanza a una neutralità inane, uno *squalor vitae*. I suoi io non comunicano tra di loro, ma coesistono, tutto ciò che avviene all'esterno, percepito da questi io 'isole', viene disgregato e diventa in-significante come un hamburger in un fast-food; da qui, la sensazione che queste storie non abbiano una trama e non vi accada mai nulla.

RITROVARE LE STORIE

Il valore del racconto individuale è stato oggetto della meditazione di altri scrittori della sfera postmoderna, valga per tutti Antonio Tabucchi che lo ha reinterpretedo, traducendolo in testimonianza, nel romanzo *Sostiene Pereira*.^[15] Il giornalista Pereira non parla, sostiene: rifonda il proprio punto di vista a partire dal suo io egemone rispetto alle altre proprie

identità, secondo le teorie del suo medico, il dottor Cardoso. Egli è diventato consapevole del fatto che il suo io nuovo ha assunto il potere per effetto dell'incontro con due giovani, Montero e Marta: in questo modo, gli si rivelano in piena luce gli ultimi sviluppi politici nel Portogallo del 1938, che a loro volta riflettono il corso egemone dell'Europa tra quelli possibili: le dittature, *ein volk, ein reich, ein führer*.

Dal suo luogo ai margini di tutto (della vita sociale, dello spazio del giornale, dell'umana frequentazione) il quasi-vecchio giornalista Pereira riconosce il tempo e le sue molteplici dimensioni, il trascorrere dei suoi io, la discesa del Portogallo verso il regime di Salazar e dell'Europa verso la seconda Guerra mondiale, il valore del rinnovamento personale, l'urgenza del dover fare. Così, il pensiero si riallaccia all'azione ma in un modo nuovo, e il mondo come testo viene superato perché riappare come mondo da scrivere (o quantomeno come mondo che si sta scrivendo). In questa direzione si è mosso anche Alberto Foa, nella sua Premessa a un'altra straordinaria testimonianza, la sua, sul secolo appena trascorso, Questo Novecento. Egli si pone lo stesso problema di Tabucchi:

Come si richiama la memoria? Come si può ricordare il passato? [...] Posso raccontare il fatto, l'accadimento. Può essere elaborato come esempio, come analogia, ma in sé non trasmette risposte. Se vado al di là della cosa e ne cerco il senso, cioè il valore, il posto che ha in un processo, forse riesco a trasmettere l'importanza della scelta. La memoria altrui ha un senso solo se elaborata sulle domande proprie.^[16]

Infatti la sua scrittura, nel corso del racconto, non riconduce mai gli eventi a un libro onnicomprensivo, totalizzante, ma li rievoca e li reinterroga mostrandoceli ancora nel loro divenire, trasformarsi, definirsi per poi dare luogo ad altro, e in ogni momento si vede il Foa che giudica le cose con gli occhi di allora e il Foa che fa la stessa cosa, ma nel distacco del presente. Così, alla fine del suo racconto l'autore può riunire questa varietà di racconti in diverse prospettive attraverso le quali interpretare il Novecento (il lavoro, il cattolicesimo, il capitalismo contro il socialismo), presentandole come fenomeni di lunga durata che presumono sempre dei cambiamenti e una lunga e variegata narrazione.

Rinnovare il concetto del tempo nella condizione postmoderna non è facile, perché l'ideologia del consumismo ne ha una visione unidimensionale (la distanza tra un acquisto e un altro), e quindi tende, per quanto può, a comprimerlo. L'oggetto non gode della libertà di invecchiare perché, superato da un suo simile più progredito, oppure guastato per una qualche circostanza accidentale, viene immediatamente sostituito. Natale, per i negozi e i grandi magazzini, comincia subito dopo la festa dei Santi; i replicanti di *Blade Runner*, ancora, riducono la loro esistenza a solo quattro anni. Il tempo viene artificiosamente privato della sua profondità e ridotto a un testo superficiale, talvolta occultato dietro le figure geometriche di un mondo ordinato secondo principi inamovibili sui quali vige la concordia universale, figure come quella del campo da baseball che apre lo splendido romanzo *Underworld* di Don de Lillo. Nello stadio si gioca Giants-Dodgers, la finale del campionato nazionale: dalle tribune gli spettatori possono contemplare il

trionfo della civiltà statunitense, attraverso un tempo regolato nel suo scorrere dalla tattica di gioco, un cronotopo disegnato in forma di diamante come il tracciato sul quale si svolge la partita di baseball. Ciò che non esce dai limiti del diamante è il racconto, game assicurante che si esplica in tutte le partite di tutte le giornate di campionato. La Storia esiste ma, per così dire, rimane in tribuna: nei posti-vip siedono infatti, torpidi e distratti, Frank Sinatra, Jackie Gleason, i loro amici e, soprattutto, J. Edgar Hoover, ‘generalissimo’ della FBI, che un po’ guarda la partita e un po’ sfoglia un numero della rivista “Life”, di cui dovremo parlare ancora. Hoover, Jedgar, come lo chiamano, assieme al Rat Pack di Sinatra, è uno dei protagonisti del Potere così come esso agisce nella condizione postmoderna: non quello che tiene a bada le masse per sfruttarle ma che le elude (raggira ludicamente) attraverso dei simboli e dei beni sostitutivi: Marilyn Monroe, Frank Sinatra e, appunto, il baseball. La rappresentazione e il gioco non come luoghi altrove rispetto alla Storia, ma al posto della Storia stessa.

Ora, verso la fine di questa partita, l’ultimo lancio, quello decisivo, ribattuto, fa schizzare la palla oltre i limiti del campo, sulle tribune, e se ne appropria un ragazzino, Cotter. Da questo momento, fino al termine del romanzo, la palla continua a volare fuori dal diamante, fuori dal gioco, passando di mano in mano e riattivando, soprattutto, il senso del tempo che trascorre oltre le architetture del testo del mondo. La palla fuori dal suo spazio costituisce la differenza di Derrida:^[17] rinnova le storie (anche quelle che non hanno a che vedere direttamente con essa) perché ce ne mostra le asperità, le biforcazioni, gli imprevisti, le ambiguità e le anomalie. Ci ri-educava quindi al tempo profondo e allo stesso tempo ci

mostra anche quell'altro, raffigurato nel game geometrico, come una semplice e del tutto fittizia serie di inning.

Il concetto risulta ancora più chiaro nel capitolo seguente, quando il protagonista incontra una sua vecchia amica, Klara Sax, artista, che nel deserto recupera e ridipinge vecchie carcasse di aerei da guerra. In un'intervista televisiva rilasciata nel suo atelier all'aperto essa, un po' improvvisando e un po' perdendosi nelle sue fantasie, fa una specie di dichiarazione di poetica:

«Non molto tempo fa ho visto una vecchia fotografia, un'istantanea scattata a metà degli anni Sessanta, e c'è una donna vicino al margine. E' la foto di una folla raggruppata davanti a una porta che sembra l'ingresso di una grande sala da ballo, e la gente è tutta vestita in bianco e nero, gli uomini come le donne, e tutti indossano la maschera. Guardando meglio la foto, mi sono accorta che si trattava della famosa festa, di un evento epocale, il Ballo in Bianco & Nero dato da Truman Capote al Plaza Hotel di New York nei giorni cupi del Vietnam, e dovevo essere completamente estraniata mentre guardavo questa scena perché mi ci è voluto almeno mezzo minuto per rendermi conto che la donna ai margini dell'inquadratura ero io. Innegabilmente. Accanto a un uomo che potrebbe essere Truman Capote o JEdgar Hoover, l'uno o l'altro, perché avevano la stessa forma di testa, e la maschera, l'angolazione rendono difficile stabilire quale dei due. [...]. E ho pensato, cosa c'è in questa foto che mi rende così difficile riconoscere me stessa? Non so chi sia quella persona, ho pensato, né cosa ci faccia lì. A cosa sta pensando? [...] Circondata da gente famosa e gente potente, uomini di governo che decidevano della

guerra, e voglio ridipingerla, quella foto, dipingerla di arancione, azzurro e Borgogna, e dipingere gli smoking, gli abiti lunghi e la sala da ballo del Plaza Hotel, e forse è proprio questo che sto facendo, non lo so, è un lavoro in perpetuo divenire.»[18]

La foto, la televisione, il media, insomma, non riscrive la materia in elementi leggibili ma in una nebulosa che li confonde perché li moltiplica e li maschera, sviando così il lavoro della memoria. Il colore che Klara vuole imprimere alla fotografia della festa in bianco e nero è quello di una vitalità che ritorna alla luce, di una identità che può finalmente riconoscere il proprio passato e di una differenza, ancora, senza la quale l'orizzonte aperto del lavoro «in perpetuo divenire» non avrebbe alcuna profondità. Non per caso, nella foto appare anche 'Jedgar' Hoover che si confonde, all'interno del party in maschera, con Truman Capote, come a ribadire che tra Storia e scrittura c'è un dialogo complesso che bisogna colorare, fare affiorare, sul quale bisogna insomma esercitare un'inchiesta.

Ma torniamo al Jedgar della partita di baseball e al suo numero di "Life", aperto su una riproduzione del Trionfo della morte di Bruegel:

Morti che sono venuti a prendere i vivi. Morti avvolti nel sudario, reggimenti di morti a cavallo, uno scheletro che suona l'organetto.

Edgar si è fermato nel corridoio per affiancare le due pagine combacianti della riproduzione. La gente sta scavalcando i sedili, lancia grida rauche alla volta del campo. Lui resta fermo con gli occhi fissi sulle pagine. Non si era accorto di avere solo metà del quadro finché non è arrivata svolazzando anche la pagina di sinistra, offrendogli la fugace

visione di un terreno marrone ruggine e di un paio di uomini scheletrici intenti a tirare le corde di una campana.[19]

Il media dal quale è veicolata l'immagine, il magazine ad ampia diffusione, è uno dei più raffinati e diffusi all'interno dell'orizzonte postmoderno e quindi, giuste le considerazioni espresse sopra, il Trionfo della morte sulle due pagine di Life dovrebbe essere non solo un dipinto, ma anche un simulacro, uno spot, come si dice anche, della cultura del '500. E invece, nelle mani del potentissimo Jedgar, esso assume una valenza opposta: diventa, allo stesso tempo, il sottotesto al quale si può ricondurre la folla di tifosi che festeggia la vittoria irrompendo sul campo di gioco e la figura della «conflagrazione diffusa», del «terrore dappertutto» che dovrà compiere, prima o poi, una Storia vista come una totalità (noi Usa contro loro URSS) alla quale ricondurre le storie segrete e le trame che la compongono, conosciute da Jedgar e da pochi altri. Il Trionfo della civiltà americana si ribalta nel trionfo della caducità delle cose: gli appassionati del baseball appaiono così rivelati come una massa di peccatori trascinati nella libidine del simulacro. Jedgar assapora la *voluptas* della Storia nascosta, fatta di recessi che si possono esplorare come no, ma che rivelano una profondità, e soprattutto della Storia come trama (testo nascosto) edificabile attraverso misteri e catastrofi. E' questo il punto, secondo me, sul quale insiste De Lillo: se i tempi presenti ci impongono la Storia come testo, che esso sia il gioco del baseball o il dipinto di Bruegel, è all'interno del testo che noi dobbiamo cercare la trama, per riconoscerla e riappropriarci della Storia medesima.

De Lillo mette a fuoco, legato a quest'ultimo,

anche un altro tema caratteristico della nostra temperie culturale: quello dell'azione politica segreta, del complotto. I termini precisi nei quali si è svolta la Guerra Fredda, i colpi di stato e gli omicidi in essa iscritti, sono atti che nel Postmoderno rientrano in una sfera di mistero della quale l'opinione pubblica conosce l'esistenza, i 'sintomi' evidenti ma non la sostanza. Un personaggio come Jedgar, direttore dell'FBI, chiama subito in causa l'omicidio Kennedy (l'equivalente USA del nostro omicidio Moro). Non a caso De Lillo, con il suo *Libra*, apre un romanzo-inchiesta sulla vita di Lee Oswald e, come ha giustamente osservato Remo Ceserani^[20], non manca mai di sottolineare quanto di frequente gli attori della Storia cerchino di occultarla 'teatralizzandola', attingendo alle risorse dei media, essendo in ultima analisi degli attori nel senso 'scenico' del termine.

Se il mondo come testo è disseminato di finzioni, la cultura presente la può ugualmente esplorare rinnovando i suoi strumenti di lettura, risalendo lungo una tradizione che arriva fino all'Umanesimo in cui, per citare un esempio celebre, Lorenzo Valla dimostra che il documento della Donazione di Costantino è un falso. Con occhi postmoderni, dovremmo riconoscere in questo documento un mondo come testo collocato da Valla all'interno della prospettiva temporale, posto cioè al centro di un racconto: «*Ebbene, supponiamo che Silvestro avesse il possesso. E chi allora glielo tolse?*»^[21] Ponendo il dubbio, Valla costringe il lettore a sottoporre il testo a una lettura come esperienza: qual era la posizione di Costantino nei confronti del Cristianesimo, prima della sua supposta malattia? Che senso aveva la sua donazione, nel contesto della sua vicenda di imperatore? E in quella

di tutto l'Impero? E' storicamente verosimile il linguaggio usato nel documento? *Requirere* è, in questo senso, il termine chiave usato da Valla, e al di là dell'orizzonte filologico e retorico della sua orazione, lo sguardo postmoderno coglie soprattutto il valore dell'inchiesta, il percorso sulle molteplici strade della conoscenza alla ricerca della trama nascosta. La parola *quirens* dell'umanista, in questo senso, non sostituisce quella che Harwey chiama «La Storia come dramma in costume» ma, avvolgendola in questo «discorso critico» (cito ancora Harwey), la fa diventare testimonianza autentica perché ne svela la 'poetica' e ne spiega l'ethos.^[22]

Va da sé che non è necessario che il documento sia sospettato di essere un 'falso', un oggetto creato a fini esplicitamente fraudolenti; è necessario invece che esso, come frammento che pretende di riassumere in sé una totalità, esibisca una storia individuale 'inquisibile' e quindi ricostruibile. Il documento non può quindi fingere di essere un non-luogo, un supermercato che esibisce al proprio interno una globalità e che allo stesso tempo occulta la propria vicenda a chi lo guarda da fuori, e neppure può essere la borgesiana Biblioteca di Babele, universo di tutte le storie possibili. Esso va invece ricondotto all'interno della polis, comunità che nel Postmoderno fonde insieme i labirinti metropolitani dell'io e la multiculturalità 'positiva', quella risonante di dialoghi, sincretica, non esclusiva o selettiva.

Il testo-documento da supermercato, sottratto all'inchiesta, al confronto critico dei punti di vista, produce il divertimento della ripetizione: la sua organizzazione retorica, il suo essere testo fanno prevalere una *voluptas* già collaudata sul *target*, distillata dalla manipolazione di altri modelli. Il

documento sottoposto all'inquisizione narrativa, invece, calato nella dimensione multipla della polis contemporanea, rivela gli snodi, i ritorni, gli accadimenti imprevisi, e soprattutto lascia intravedere l'altrove possibile, la lettura della Storia non come testo reiterato ma come spazio aperto alla concreta opera degli uomini. La nostra cultura umanistica ci insegna che la scrittura che ci parla del passato, da leggersi o da emularsi che sia, tiene aperte le prospettive della realtà effettuale e insieme quelle del possibile, rappresenta un mondo che in ogni momento può essere diverso. Allo stesso modo Marco Bellocchio, alla fine del suo film *Buongiorno notte*, sperimenta nuovamente la Storia e spalanca un orizzonte storico difficilmente immaginabile, lasciando che Aldo Moro, in un giorno di maggio del 1978, chiuso nel suo cappotto fino al bavero, torni a casa passeggiando sotto una leggerissima pioggia primaverile.

[1] Per una trattazione più ampia dell'argomento, cfr. A. Grasso, *Linea allo studio: miti e riti della televisione italiana*, Milano, Bompiani, 1989.

[2] Cfr. le osservazioni di R. Ceserani in *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri 1997, in part. il cap. *E però rimangono aperti non pochi problemi*, e G. Ferroni, *Dopo la fine*, Torino, Einaudi, 1991.

[3] Cfr. F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989.

[4] Cfr. B. Mc Hale, *Postmodernist fiction*, Routledge, London-New York, 1987.

[5] Cfr. J. Baudrillard, *L'illusione della fine*, Anabasi, Milano, 1993.

[6] Cfr. F. Jameson, *Marxismo e forma*, Napoli, Liguori, 1975, p. 10.

[7] Cfr. S. De Matteis, *Panorami del nuovo millennio*, in AAVV, *Un canone per il terzo millennio*, a c. di U. M. Olivieri, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 43.

[8] Cfr. Salah Methnani, M. Fortunato, *Immigrato*, Roma, Teoria, 1997, pp. 32-33.

[9] Cfr. J. Bruner, *La cultura dell'educazione*, Milano, Feltrinelli, 2001.

[10] *Ibidem*, risp. pp. 40 e 129.

[11] Cfr. P. V. Tondelli, *Viaggio*, in *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 67.

[12] *Ibidem*, pp. 69-70.

[13] Cfr. R. Paris, *Squatter*, Roma, Castelvecechi, 1999, p. 15..

- [14] Cfr. B. E. Ellis, *Meno di zero*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 19-20.
- [15] Milano, Feltrinelli, 1994.
- [16] Cfr. V. Foa, *Questo Novecento*, Torino, Einaudi, 1996, p. IX.
- [17] Cfr. J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971.
- [18] Cfr. Don De Lillo, *Underworld*, Torino, Einaudi, pp. 80-81.
- [19] Ibidem, p. 47.
- [20] Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, in part. Pp. 146-158.
- [21] «Age, fuit in possessione Silvestre. Quis eum de possessione deiecit?», in *La falsa donazione di Costantino (De falso credita et ementita Constantini donatione)*, a c. di O. Pugliese, Milano, Rizzoli, 2001, p. 115.
- [22] Cfr. David Harvey, *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 85.

[indietro](#)