MEDIALIBRO

Il miraggio dell'esordiente

GIANCARLO FERRETTI

Il crescente interesse editoriale e rumore multimediale intorno all'autore italiano inedito, sottintende qualcosa di nuovo e diverso e comunque impensabile fino ad alcuni anni (e anche mesi) fa.

Anzitutto, il moltiplicarsi delle iniziative editoriali e degli annunci pubblicitari, relativi a concorsi e premi, riviste e collane per inediti letterari appunto, da un capo all'altro della penisola, non si identifica più soltanto in un vecchio e ben noto fenomeno, quello della risposta speculativa di sottobosco, magari con avallo assessorile, alle aspirazioni e ai sogni di tanti scriventi indifesi. Certo, questo aspetto non manca, ed è anzi probabilmente cresciuto, per la suggestione creata dal mercato intorno ad alcuni casi di nuovi scrittori, e per le conseguenti accentuate speranze e speculazioni (nel *Catalogo nazionale dei premi letterari* della Selezioni, per esempio, Franco Tralli ha censito in due-tre anni almeno 46 premi letterari a pagamento, tutti organizzati da uno stesso intraprendente signore, tale Agostino Pensa da Collescipoli Terni)

Ma al di là di tutto ciò, si possono registrare nelle ultime settimane alcune iniziative rivolte al narratore esordiente italiano, che sembrano evidenziare orientamenti e movimenti di mercato di ben altro rilievo. Basterà ricordare qui la collana «Primo Tempo» della Marsilio, sponsorizzata dal gruppo ENI, e il contemporaneo lancio di un premio aperto a coloro che depositeranno il dattiloscritto presso i Motel Agip; la rivista «Racconti inediti» della casa editrice Mursia (che peraltro pudicamente non si dichiara nella pubblicità relativa) «per tutti gli aspiranti scrittori incompresi o bistrattati, timidi o pigri», e la esplicita e programmatica ricerca di romanzi di intrattenimento e di autori di successo italiani da parte di Sonzogno e Sperling & Kupfer. Tre episodi, va detto, che rappresentano soltanto le manifestazioni più recenti ed evidenti, di una generale e diffusa ricognizione da parte delle case editrici piccole, medie e grandi, e di un tendenziale aumento del numero degli esordienti pubblicati. Quasi che lo scrittore giovane, nuovo, o comunque inedito, fosse diventato improvvisamente una specie preziosa da scoprire e rivelare.

Che cosa significa un tale atteggiamento oggi? Si possono fare a questo proposito almeno cinque ipotesi, che non si escludono affatto tra loro e che anzi in qualche caso convergono:

1) gli editori hanno definitivamente maturato la convinzione che si sono ormai chiuse o si stanno chiudendo alcune consolidate carriere di successo, e che diventa sempre più necessario cercare dei cavalli di ricambio;

2) l'esperienza della crisi e gli insegnamenti che se ne sono tratti, nel senso di una miglior conoscenza e più attenta valutazione del mercato, e perciò anche di una possibile riduzione delle imponderabili e dei rischi, restituiscono agli editori una certa fiducia nel lancio di un autore sconosciuto;

3) il vecchio fenomeno del «popolo di scrittori» che è anche «popolo di lettori», trova nuove dimensioni e accentuazioni, con un probabile aumento quantitativo di esso e una verosimile crescita delle attese e speranze, nell'attuale quadro appunto di iniziative editoriali e clamori giornalistici che all'autore inedito si rivolgono, ma anche nel più generale quadro di sviluppo dell'istruzione e di ripresa delle vendite librarie. Un aggiornamento e rilancio, si direbbe, dell'«effetto lotteria», che precostituisce così, più di ieri, un pubblico «garantito»;

4) questo stesso rinnovato fenomeno, circolante per lo più come arrière-pensée, sembra trovare anche delle vere e proprie sedi istituzionali, come la citata rivista di Mursia, pubblicizzata con uno slogan («cerchiamo nuovi scrittori per nuovi lettori») che si potrebbe maliziosamente rovesciare così: cerchiamo tanti nuovi acquirenti-lettori quanti sono gli aspiranti scrittori di cui selezioniamo i racconti;

5) il successo di alcuni nuovi autori italiani, in Italia e all'estero, e l'enfatizzazione che ne fanno editori e mass media nel quadro della ripresa libraria di questi anni, provocano una sorta di incontrollata ed estesa ossessione emulativa: cui contribuisce indirettamente il piccolo boom dei nuovi scrittori americani.

Cinque ipotesi che si possono interpretare in vario modo, e che indicano tendenze diverse e contraddittorie: sperimentazione editoriale e corrività mercantile, politica d'autore e speculazione rammodernata, e così via. La tendenza comunque che potrebbe rivelarsi più improduttiva e perciò pericolosa, sembra essere quella dell'ossessione emulativa. Un po' come nella pagina del Manzoni sulla folla, dove tutti si alzano sulle punte dei piedi per vedere meglio, ma finiscono naturalmente per vedere come prima.

L'utilità del critico

Le distinzioni di Achille Bonito Oliva e le precisazioni di Oscar Wilde (contro il positivismo ingenuo, che è ancora pane quotidiano), per concludere che la critica, proprio perché profondamente legata al soggetto, è un passaggio indispensabile per giungere ad una nuova razionalità

Achille Bonito Oliva
«Antipatia. L'arte contemporanea»
Feltrinelli
Pag. 172, L. 28.000

FILIBERTO MENNA

L'ultimo libro di Achille Bonito Oliva, *Antipatia. L'arte contemporanea*, ripropone il discorso sulla critica d'arte, sul suo statuto, sui suoi modi di funzionamento, sui rapporti che essa intrattiene con l'arte e con il contesto culturale. Si tratta di una riproposta in linea con lo *stile* critico dell'autore, ma spinta, questa volta, fino all'estremo del paradosso. Proprio per questo mi pare una buona cosa prenderla come punto di avvio per una discussione più ampia, cominciando con la prima *proposizione* secondo cui «il critico non ha niente da spartire con l'interprete di passate epoche artistiche». Qui viene affermata, in sostanza, una radicale frattura tra critica e storia dell'arte, la prima dotata di creatività e di capacità di giudizio, la seconda confinata in un esercizio meramente notarile, catastale. Lo storico ha la pretesa e l'illusione della oggettività, mentre il critico accetta la propria parzialità, anzi la propria partigianeria, facendone addirittura il fondamento del proprio statuto teorico. Il *critico creativo* pratica il teatro della parzialità, della scelta, garantendosi con «l'autorità della propria scrittura», mentre lo storico è il parassita che si nasconde e si nutre della presenza forte dell'arte garantita dalla storia. Naturalmente, il *critico creativo* rifiuta l'ausilio di metodi di indagine proprio perché non ha bisogno di darsi l'alibi dell'oggettività e non è vittima del senso di colpa e del complesso di inferiorità che affligge, invece, molti intellettuali in quanto «produttori di improbabilità, sorretta, evidentemente, non da un metodo verificabile».

Si tratta di una proposta critica che risale ormai a parecchi anni addietro e che qui ha trovato una sua ridefinizione più estrema, forse anche in antitesi ad altre interpretazioni del lavoro critico perfettamente opposte, nel senso che esse prediligono invece la storia e condannano la parzialità della critica come miopia e come epifenomeno del mercato. Per la verità la posizione di Bonito Oliva può vantare qualche illustre precedente, come quell'inesauribile inventore di paradossi che è Oscar Wilde, autore del saggio famosissimo *Il critico come artista*, che, per la verità, a leggerlo bene, potrebbe più propriamente intitolarsi *L'artista come critico*.

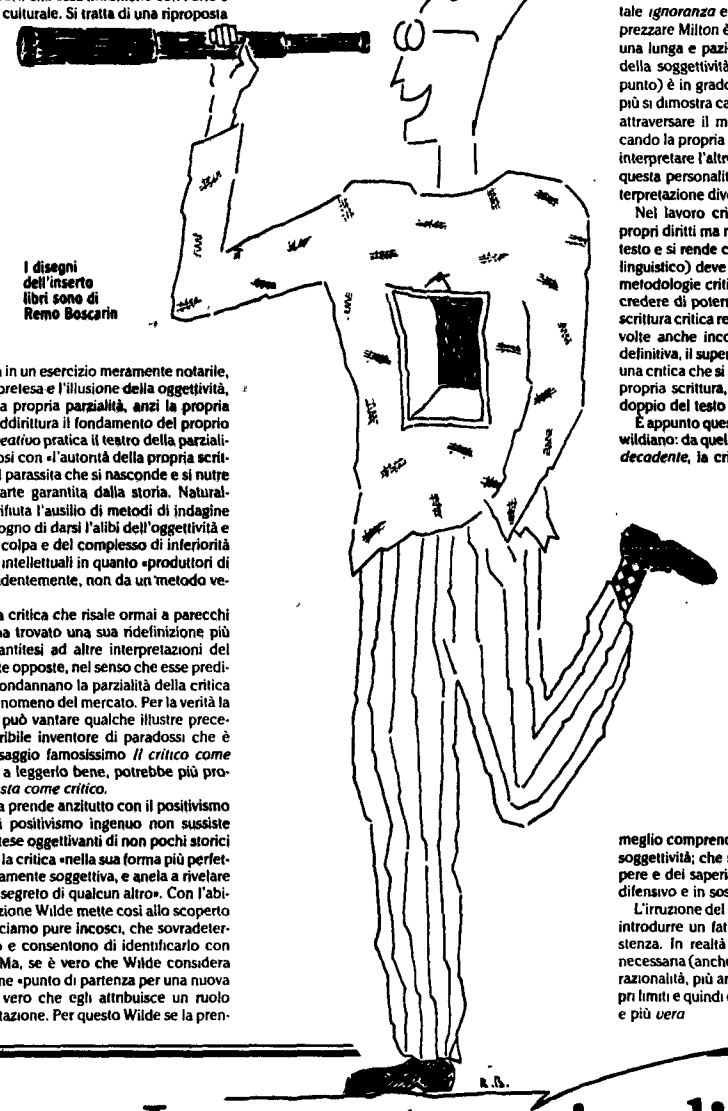
Come è noto Wilde se la prende anzitutto con il positivismo imperante (ma quanto di positivismo ingenuo non sussiste tuttora nelle ricorrenti pretese oggettivanti di non pochi storici dell'arte!) sostenendo che la critica «nella sua forma più perfetta, nella sua essenza è puramente soggettiva, e anela a rivelare il proprio segreto e non il segreto di qualcun altro». Con l'abituale gusto per la provocazione Wilde mette così allo scoperto i meccanismi profondi, diciamo pure inconsci, che sovradeterminano il discorso critico e consentono di identificarlo con uno stile vero e proprio. Ma, se è vero che Wilde considera l'opera d'arte soltanto come «punto di partenza per una nuova creazione», non è meno vero che egli attribuisce un ruolo determinante alla interpretazione. Per questo Wilde se la prende con il senso comune che pretende di «andare a braccetto con i poeti e ha un solo modo ignorante e sfrontato di dire: «Perché dovrei leggere quel che è stato scritto su Shakespeare e Milton. Posso leggere i drammi e i poemi, e tanto basta''». A tale *ignoranza* e a tale *sfrontatezza* Wilde risponde che apprezzare Milton è la ricompensa di una apprezzata dottrina, di una lunga e paziente pratica interpretativa, dunque. Il valore della soggettività non viene meno per questo, ma (qui è il punto) è in grado di affermare tanto più i propri diritti quanto più si dimostra capace di affrontare lo scontro con l'opera e di attraversare il momento interpretativo: «È soltanto intensificando la propria personalità – scrive Wilde – che il critico può interpretare l'altrui personalità e opera, e con quanta più forza questa personalità entrerà nell'interpretazione, tanto più l'interpretazione diverrà reale, soddisfacente, convincente, vera».

Nel lavoro critico, quindi, il soggetto fa sempre valere i propri diritti ma nello stesso tempo riconosce l'autonomia del testo e si rende conto che lo spessore dell'opera (lo spessore linguistico) deve essere attraversato e conosciuto. Le diverse metodologie critiche servono appunto a questo ed è illusorio credere di poterne fare a meno, non fosse altro perché ogni scrittura critica reca con sè tracce metodologiche introiettate a volte anche inconsapevolmente. L'interpretazione segna, in definitiva, il superamento della fase egocentrica, narcisistica di una critica che si appaga troppo facilmente di specchiarsi nella propria scrittura, costringendo il soggetto a riconoscersi nel doppio del testo come altro, diverso da prima.

È appunto questo che mi sembra ancora attuale del discorso wildiano: da quel punto di vista in apparenza così lontano, così *decadente*, la critica si rivela una pratica tutt'altro che fuori gioco. Non vorrei forzare troppo il senso del testo, ma a me pare che nella sequenza di attributi con cui lo scrittore cerca di definire l'interpretazione – «reale, soddisfacente, convincente, vera» – i termini centrali possano agevolmente rientrare nella sua provocatoria pratica psicagogica, mentre i termini estremi introducono uno scarto sia pure lieve del senso complessivo del discorso wildiano. E lasciano per giunta intravedere nelle smagliature della maschera sorridente e ammiccante del conversatore abile come un giocoliere una esigenza di concretezza, di *realtà*, appunto, e di *verità*.

Il fatto è che la critica, proprio perché profondamente legata al soggetto, può avere una presenza non secondaria nell'odierno dibattito sulle forme del sapere, nel senso che essa può farci meglio comprendere che ogni sapere implica margini ampi di soggettività; che senza questa consapevolezza la forza del sapere e dei saperi è solo apparente, in quanto ha un carattere difensivo e in sostanza repressivo.

L'irruzione del soggetto nella costruzione del sapere sembra introdurre un fattore di debolezza, un punto di minore resistenza. In realtà è un passaggio obbligato, una condizione necessaria (anche se non sufficiente) per giungere a una nuova razionalità, più articolata e flessibile, più consapevole dei propri limiti e quindi delle proprie possibilità: in definitiva più *reale* e più *vera*.



I disegni dell'inserto libri sono di Remo Boscarin

Il tamburo di latta suona a morte

Günter Grass
«La ratta»
Einaudi
Pag. 360, L. 30.000

KLAUS DAVI

Un tempo, Günter Grass credeva nelle tartarughe. Il progresso, sosteneva, è concepibile solamente a piccoli passi, inesorabile e costante, ed eleggeva la testuggine a suo simbolo preferito. Grass ci ha ripensato, e si congeda dal mondo delle lettere, proponendoci una Ratta divoratrice, cinica, distruttiva. Il mondo è agli agocciolì: quello degli umani, che sta per essere definitivamente sostituito da quello delle Ratte. Gli uomini sono ciechi. Ma l'Io narrante – lo scrittore stesso – riesce a vedere: una Ratta gli appare in sogno; un animale schifoso, ma anche desiderato, che lo tormenta implacabile e non gli dà tregua. Quanti sono stati gli errori degli uomini in generale – e dei tedeschi in particolare? Dall'inquinamento dei mari, all'Olocausto, dalla bomba atomica allo sfruttamento della donna, Grass li elenca tutti, senza esclusioni di sorta. L'uomo tenta di difendere la propria dignità, ricorrendo alla tante cose positive da contrapporre a quelle negative. È tutto inutile. La razza umana perirà, sostiene la Ratta. Troppi sono gli errori, la fine – a cui il narratore – potrà assistere «privilegiato», è imminente. In futuro la terra sarà completamente sotto controllo dei ratti. La Ratta rappresenta il culmine, nell'economia narrativa grassiana, di quel processo tra l'umano-umano e l'umano-spirituale che conduce, sul piano strettamente stilistico, al dissolvimento degli elementi narrativi per assurgere alla condizione «silenziosa» del mitico. La Ratta è, quindi, un saggio sul pessimismo cosmico di Günter Grass, in parte riuscito, ed in parte aggrovigliato, forzato. Là dove, in tedesco, lo stile di Grass si fa più corposo e incisivo, l'italano – e la signora Bruna Bianchi ha fatto veramente tutto il possibile – tradisce la genuinità delle tensioni nervose narrative, trasformandole in un tessuto eccessivo, faticoso, inefficace.

Sin dalle prime pagine Grass mette in guardia il «lettore». La Ratta, che si presenta sia in forma di delirio onirico, che di cruda, materiale, repellente realtà è la «zona d'ombra» dell'umanità. Una zona d'ombra senza forma specifica: che ha radici nel passato – la storia tedesca – e nel presente – la questione ecologica e quella del nucleare. Ma la «requisitoria» non investe solo ciò che è «esterno». Nel vortice sono coinvolti molti dei personaggi dei precedenti romanzi grassiani. Tutti invariabilmente inghiottiti dal progetto di autodistruzione che l'uomo sta realizzando. La Ratta è tutto questo.

Disgustosa non tanto per i tratti già scontatamente più oscuri negli uomoni, ma per quegli aspetti ritenuti più positivi, lodevoli, nobili del carattere umano. E la Ratta riesce incontestabilmente a farci sentire sporchi anche nei nostri tratti migliori. Il senso di repulsione che natura, procedendo nella lettura del testo, diventa necessariamente l'odio che fondamentalmente l'uomo nutre per se stesso. Grass non dà tregua al lettore: chi legge, deve riconoscersi in quella creatura immonda.

Grass non ha più voglia di compiacerci, e non spera minimamente di piacere a se stesso. Lo stile è spesso rotto, convulso, i passaggi logici imprevedibili, i riferimenti sconcertanti. Il lettore viene programmaticamente disorientato: tutto appare cervellotico, costruito, strozzato. Grass, naturalmente, se la prende con l'umanità tutta. Ma la grande, ed estrema requisitoria la rivolge, come ultimo atto, a se stesso. Lui, Günter Grass, il mostriciattolo «consapevole», quello che rompeva le scatole dai pulpiti e sputava sul mondo, la «mente morale» di una nazione; lui, paradossalmente, ha la possibilità di assistere alla fine di un mondo che, più di tutti, aveva amato. Anche quel «principio unificatore» che fu un tempo la Morale, si slabbra è si trasforma, ritorcendosi contro che gli diede vita e lo alimentò. Poiché anch'essa nasceva soprattutto dall'amore che il moralista nutriva per se stesso. Certo, Grass ride della stupidità umana, ma questo lo faceva anche col «Tamburo di latta». Ora, sopra ogni cosa, è di sè che ride, negandosi e autoponendosi come mostro. Un mostro che ha cessato di scriverci ed ha iniziato a divorarsi.

Ultimi passi prima della follia

Alberto Gaston
«Genealogia dell'alienazione»
Feltrinelli
Pag. 199, L. 25.000

SILVIA LAGORIO

Il saggio di Alberto Gaston, *Genealogia dell'alienazione*, arriva a riempire una casella vuota nell'ambito della riflessione contemporanea: quella della psichiatria che interroga se stessa, i propri fondamenti teorici, le pratiche che da essi traggono origine. Offre un intento e un lavoro di indagine su quel presupposto psichiatrico tradizionalmente rimosso dal modello scientifico-naturalistico e da una farmacopsichiatria che si limita a controllare il fenomeno della malattia psichica, sorvegliandone la portata emotiva, il senso sociale, il costituire drammaticamente riflesso e documento del tempo e della storia. Se, come già Kant aveva pensato, «l'unico segno generale della pazzia è la perdita del *senso comune* e il subentrare del *senso logico personale*», si profila impossibile avvicinare il tema dell'alienazone utilizzando una griglia interpretativa nota e domestica: è necessario inaugurare un secondo ordine del discorso che tenga conto dello spostamento e della dislocazione dell'anima, quando essa scivoli dalla normalità alla follia.

Tuttavia, nel tentativo di mettere in luce lo specifico della malattia psichica, la sua inafferrabile «sragionevolezza», Gaston si è proposto la difficile impresa di individuare alcune «esperienze emozionali invarianti», ovvero quelle strutture costitutive della coscienza di sè che normalità e patologia hanno in comune. Gaston si riferisce qui a Karl Jaspers e precisamente alla sua intuizione dell'esistenza di «situazioni-limite» momenti psichici privi di qualsiasi sostegno fermo e affidabile che spingono il soggetto alla dura prova della scissione, della scelta fra contrari, del contrasto insanabile fra opposte tendenze. Le situazioni-limite che fondano la coscienza di sè e sigillano l'entrata del soggetto nella normalità psichica, poggiano su tre antinomie radicali: unità/molteplicità, vita/morte, maschile/femminile. Tutte e tre testimoniano di un'esperienza irriducibile, del travaglio del corpo teso a costruire la propria individualità: il fallimento di fronte alla prima antinomia registra la caduta della percezione del corpo come unità, la frantumazione e la partizione del senso di sè, la costituzione di un soggetto multiplo e disperso, l'annullamento del confine fra mondo esterno e mondo interno. Il fallimento di fronte alla seconda antinomia determina l'immersione del soggetto nella *melancolia* che, azzerando la disponibilità emotiva e l'energia psichica, non riconosce la vita e, viceversa, attraverso l'esuberanza maniacale e la ripetizione stereotipata dell'ossessività, nega la morte differendola e svuotandola.

Di fronte al terzo dilemma antinomico, l'impossibilità a riconoscere una propria collocazione nel luogo del maschile o del femminile precipita il soggetto nell'ambivalenza paralizzante del contrasto fra essere e apparire, nell'isteria che disgiunge anima e corpo.

La nostra zia d'America

Luigi Caligaris, Carlo Maria Santoro
«Obiettivo Difesa»
Il Mulino
Pag. 392, L. 25.000

CLAUDIO PETRUCCIOLI

La ricerca di cui ci danno conto Luigi Caligaris e Carlo Maria Santoro, pubblicata dal Mulino per conto dell'AREL ha un pregio essenziale e degno del massimo apprezzamento: introduce il lettore su un terreno tradizionalmente inesplorato in Italia, lo guida a prendere contatto con problemi trascurati e ignorati del tutto dalla pubblica opinione, anche quella più colta e che si dovrebbe presumere interessata, e affrontati – quando lo sono – con angustie burocratiche o con meschinità corporative dagli addetti ai lavori ai vertici dello Stato e della amministrazione. Il tema è dichiarato nel titolo: «Obiettivo difesa». Nelle quasi quattrocento pagine si passa infatti in rassegna la «questione della difesa» collocandola al posto che le compete, in un crocevia, cioè, nel quale confluiscono problemi essenziali di politica internazionale, di assetto istituzionale, di funzionalità delle strutture organizzative, di produttività della spesa.

La filosofia che ispira la ricerca è tanto semplice quanto inoppugnabile: i fini devono essere chiari e i mezzi devono essere adeguati ai fini. La «difesa» è un mezzo per fini politici, e ai fini politici va commisurata; ma se il «mezzo» è casuale, inadeguato, confuso, farraginoso, allora anche i fini dichiarati – quali che siano – diventano necessariamente occasionali, propagandistici, velleitari.

Con questa ispirazione non si può che concordare pienamente, e trarne dunque le conseguenze. Per la sinistra ciò significa colmare un ritardo tradizionale, risultato di molti decenni di distrazione quando non di vera e propria programmatica estraneità. Il partito comunista ha lavorato, nel più recente periodo, per ridurre questo ritardo. Lo ha fatto in sede parlamentare, con una presenza sempre più affinata e consapevole nelle attività legislative e di controllo. Lo ha fatto anche sviluppando la propria elaborazione e una sistemazione con elevato grado di organicità nel documento sulla sicurezza recentemente varato.

Constatare questi progressi non deve però nascondere il fatto che ritardi restano ancora e sono grandi, non solo nella più larga «opinione pubblica» di sinistra, ma anche nella cultura e nei quadri. La assunzione di un punto di vista più «scientifico» la adozione di strumenti di analisi e di giudizio più «tecnici» ha fatto, a sinistra, passi avanti rilevanti per quel che concerne la politica estera e l'azione internazionale; assai meno ciò è avvenuto in materia di difesa. Lo squilibrio dunque c'è e la lettura di un testo come questo di Caligaris e Santoro è assai utile per misurarne la portata.

Quanto al merito di ciò che i due autori sostengono, c'è da notare una diversità di approccio fra le due parti: più «istituzionale» si può definire quella di Caligaris, più «a tesi» quella di Santoro.

Caligaris, anche sulla base di una diretta esperienza (fino a pochi anni fa ha ricoperto alti uffici anche nell'esercito) affronta i problemi inerenti ai meccanismi e alle sedi della decisione, sia sul versante politico-strategico che su quello della direzione militare in senso stretto, con una appendice riguardante i servizi di informazione. Questo esame è condotto nel quadro del complessivo assetto istituzionale italiano e delle alleanze internazionali, ed è sviluppato con metodo comparativo, con l'occhio cioè al modo in cui gli stessi problemi sono affrontati e risolti negli USA e nei maggiori Paesi dell'Europa occidentale. Il confronto è tutto a danno dell'Italia: ambiguità nelle attribuzioni dei poteri, mancata individuazione di sedi nelle quali assumere decisioni, soprattutto in caso di «crisi», non coordinamento e frammentazione dei comandi.

Santoro si impegna invece in una messa a punto teorica del «modello di difesa» in riferimento agli obiettivi strategici della politica estera e alla funzione internazionale dell'Italia. Lo fa sulla base di una dottrina, riesposta nel saggio in questione, ma già elaborata dall'autore in numerose pubblicazioni che hanno visto la luce negli ultimi anni. In estrema sintesi Santoro vede la evoluzione del sistema internazionale segnata dalla progressiva attenuazione e crisi del bipolarismo, dominante nell'assetto definito dopo il secondo conflitto mondiale. Tale evoluzione si manifesta tanto con l'affermarsi di dimensioni e problemi «regionali» quanto con la progressiva definizione del ruolo di nuovi attori internazionali che egli definisce «Medie Potenze», le quali, «pur all'interno di una limitazione oggettiva di sovranità in quanto inserite nel sottosistema della Superpotenza cui fanno più o meno volentieri capo, svolgono funzioni autorevoli in quanto protagoniste all'interno delle rispettive griglie regionali». L'Italia, secondo Santoro, deve adeguare la propria strategia e le proprie strutture ai compiti di una «Media Potenza», in riferimento alla regione Mediterranea in quanto «non può esimersi dall'assumere gradualmente una funzione di *termoregolatore* dell'*insieme* mediterraneo...».

Più opinabili risultano le conseguenze che ne deriva Santoro, sia sul piano strategico-militare (illustrate in cinque «missioni» operative sulle quali incardinare l'organizzazione e l'uso delle forze di difesa) sia per quel che concerne la saldatura fra la «strategia d'area» e i compiti complessivi di sicurezza, integrati nella dimensione europea e nell'alleanza atlantica. La discussione su questi punti può e deve svilupparsi ricercando e verificando ipotesi anche diverse da quelle sostenute da Santoro. Ma anche per avviare questa discussione il lavoro che egli ci propone ha indubbi meriti di provocazione e di stimolo.