

Christian Caliandro

Appunti su critica e autofiction

Immaginario e critica culturale

Che cos'è l'immaginario culturale? È l'infrastruttura psichica di una società. Osservare, analizzare, studiare, interpretare questa infrastruttura è il compito del critico culturale. L'immaginario è in grado di illuminare tutti gli altri settori (politica, economia, costume), per il semplice fatto che esso influenza e irradia ogni aspetto dell'esistenza individuale e collettiva. L'immaginario culturale è la forma che assume l'atmosfera mentale di un determinato periodo, e che a sua volta influenza comportamenti idee scelte.

La storia culturale da una parte (osserva Peter Burke in *La storia culturale*, 2009) e gli studi culturali dall'altra hanno posto da tempo l'immaginario al centro dell'attenzione e della ricerca. Se i *cultural studies*, in particolare, sono stati a più riprese criticati per le loro frequenti derive postmoderne, che tendono a obliterare la connessione profonda tra produzione, fruizione culturale e processi sociali, o piuttosto a presentare questa connessione in una versione meccanica, distorta, grottesca (questa la critica di Harold Bloom) e in definitiva irrealistica, è pur vero che le declinazioni più rigorose proposte soprattutto dalla sociologia culturale britannica (Stuart Hall, Raymond Williams, Richard Hoggart) costituiscono un insostituibile e preziosissimo punto di partenza – in grado di elaborare proficuamente gli spunti più fecondi di Antonio Gramsci e della Scuola di Francoforte – per chiunque sia interessato a inserire la storia delle immagini e degli oggetti culturali nel più ampio e complesso tessuto della realtà come costruzione sociale.

Qualunque storia dell'arte contemporanea, infatti, non può prescindere da questa metodologia di indagine del contesto, e va dunque inserita costantemente all'interno di una storia della cultura e di una sociologia dei processi culturali: connettendola cioè al percorso degli altri linguaggi (cinema e serialità televisiva, letteratura, *design*) e degli altri *habitat* linguistici (*media*, cultura popolare). Non perché, come si attardano ancora

oggi a spiegarci alcuni accademici nazionali, sia necessario e persino intrigante tenere insieme “cultura alta e cultura bassa” – ma proprio perché il contributo principale del postmoderno come “logica culturale del tardo capitalismo” è stato proprio quello di illustrare la scomparsa dei concetti di “alto” e “basso” intesi in senso tradizionale. Nell’indagare l’immaginario come infrastruttura immateriale, semmai, il problema principale sta proprio nel riconoscere come il ‘gradiente’ artistico, a partire dagli anni Sessanta, sia sempre più basso man mano che ci avviciniamo al presente, e divenga sostanzialmente indistinguibile dal rumore bianco.

Allora, se Roberto Longhi nel 1950, in conclusione delle sue attualissime *Proposte per una critica d’arte*, indicava giustamente il Manzoni dei *Promessi Sposi* come modello narrativo, oggi si potrebbero segnalare come utile guida per la costruzione di una storia e di una critica culturale degna di questo nome i romanzi che William Gibson sta componendo da una decina d’anni a questa parte, ambientati in un “presente immaginario” che coincide con un passato recentissimo rispetto alla narrazione (*L’Accademia dei sogni-Pattern Recognition*, 2003, *Guerreros-Spook Country*, 2007, *Zero History*, 2010, che insieme compongono la *Blue Ant Trilogy*). Allo scrittore è capitato di spiegare così la sua scelta: “Non avevo punti di riferimento, non potevo navigare. Ciò che questi romanzi hanno fatto per me è stato permettermi di costruirmi un ‘indicatore di stranezza’. E ora, se voglio scrivere qualcosa che sia ambientato nel futuro e che sia rigorosamente immaginato a partire da questo mondo incomprendibilmente strano e complesso come quello in cui viviamo, so di averne preso le misure, in qualche modo, attraverso la narrazione, aprendo semplicemente me stesso a questa stranezza.” In quale modo questo “indicatore di stranezza” è applicabile alla critica culturale e artistica? Usandolo, molto probabilmente, per riconoscere e collegare all’interno della sequenza storica, del passato più o meno recente, elementi fattori forme immagini idee racconti che, magari sepolti o sconfitti o rimossi, avrebbero potuto generare un differente presente artistico e culturale. Solo così è possibile aggirare finalmente – dal punto di vista della ricerca intellettuale – la nostalgia, il rimpianto, e il presente perpetuo che di questo rimpianto culturale è il vero motore.

La “situazione italiana”

In questo senso, il contesto – sociale, politico, economico, culturale – italiano degli ultimi decenni ha prodotto, paradossalmente, le condizioni ideali per la nascita di una nuova critica culturale, che sia in grado non solo di spiegare i processi e di riattivare la narrazione storico-artistica a livello nazionale, ma anche di proiettarla verso il mondo esterno.

Il modello principale a cui riferirsi è, inevitabilmente, quello del Neorealismo: l'Italia degli ultimi anni di guerra e dell'immediato dopoguerra riuscì infatti a ricostruire la propria identità guardando la propria condizione catastrofica, non certo continuando a negarla e a rifiutare di considerarla per quello che era: il suo 'grado zero' non era solo un'ipotesi, ma *la situazione reale in cui era piombata la collettività*. Inoltre, per guardare questa realtà, occorreva allenare e addestrare uno sguardo atrofizzato da vent'anni: occorreva cercare con ostinazione, cioè, un nuovo punto di vista per riconoscere un Paese che era rimasto nascosto a se stesso così a lungo. E questa operazione di aggiustamento avrebbe influenzato in maniera profonda e duratura l'autoformazione collettiva, la ricostruzione dell'identità comune. La nascita del neorealismo consiste dunque in una riconfigurazione radicale della prospettiva, e dei paradigmi attraverso cui gli italiani percepiscono la realtà che li circonda, e se stessi. Questo processo passa attraverso il racconto cinematografico, unito a quello letterario. Lo stesso Rossellini, nel 1961) aveva descritto *a posteriori* ciò che era accaduto: "il cinema italiano è sorto miracolosamente dalle rovine della guerra. Con coraggio virile ha raccontato, allora, la nostra tragedia, ha confessato le nostre colpe ma ha anche raccontato le nostre speranze, la nostra fede nella vita e negli uomini. Servì a noi per orizzontarci nel mare di distruzioni che ci circondava e a raccontare al mondo la nostra tragedia e il vero volto degli italiani... È questo un grande titolo di merito del cinema italiano, di quel cinema che, non so bene perché, è stato chiamato neo-realista".

Le analogie con il presente non sono casuali, né forzate: la critica culturale in Italia ha oggi l'occasione per fondere gli strumenti a propria disposizione, e offrire un metodo di indagine all'altezza di questo tempo.

Critica culturale e narrazione

All'interno di questa indagine, moltissimo consiste nella precisa e costante "disposizione d'animo" che adottiamo nei confronti della cultura, della sua storia e della sua critica: una disposizione che dovrà essere innanzitutto *narrativa*. I modelli, anche in questo caso, non mancano affatto. Innanzitutto, il Pasolini in particolare degli anni Settanta, in grado di fondere approcci e linguaggi differenti – fino a renderli reciprocamente indistinguibili – all'interno di una critica culturale altissima, potentemente e profondamente italiana, all'incrocio tra fiction e non fiction, tra letteratura e cinema. Questa spinta al tempo stesso magmatica e chirurgica viene portata avanti consapevolmente da Alberto Arbasino (l'altro modello fondamentale di questa critica culturale, insieme almeno allo Sciascia de *L'affaire Moro*) dopo il fatidico 1975 e per tutta la seconda

metà del decennio, con *Fantasmî italiani* (1977), *In questo stato* (1978), *Un paese senza* (1980). Egli si dedica – parallelamente a quanto avevano fatto e andavano facendo sull'altra sponda dell'Atlantico gli autori del *New Journalism*, i Tom Wolfe e gli Hunter S. Thompson – a catturare lo spirito del tempo assemblando frammenti di racconto e di costume, pezzi di conversazione e di articoli giornalistici, dettagli visivi, iconografici, di cultura popolare, adattando così il modulo narrativo e stilistico tipico del suo romanzo *pop* degli anni Sessanta (*Fratelli d'Italia*, 1963 e *Super-Eliogabalo*, 1968) a una immersione nell'immaginario nazionale prodotta con impegno "civile" non didascalico: "...anche 'perché rimanga qualche cosa' (conversazioni autentiche, giudizi autentici, 'follies' autentiche, pezzetti di giornali che già sembrano 'nonsense' appena poche settimane dopo): e soprattutto dal momento che la nostra Letteratura, invece, non è mai molto ricca di queste testimonianze 'dal vivo' e 'a caldo', né di epistolari e diari e memorie (individuali o collettive) che possano in qualunque modo 'restituire' il vero colore, la vera atmosfera di un'epoca, la vera 'aura' – mood o Spirito, magari inverosimile – del Tempo... Mentre la nostra Storia è spesso piena di 'buchi' sul cosa si diceva, come si mangiava, come ci si vestiva, come si viveva...".

E d'altra parte, questa riflessione si inserisce in un dibattito internazionale molto esteso e approfondito sul confine tra *fiction* e *non fiction*, sui vantaggi e sui limiti dell'autofiction, sul realismo della fusione tra narrativa e documentarismo (ne scrive acutamente David Shields in *Fame di realtà. Un manifesto*, 2010). Si tratta dunque di costruire una forma di saggistica culturale, per così dire, "nervosa": che sia cioè in grado di intrecciare, fondere in maniera intelligente e orientata alla comprensione di un fenomeno storico dimensioni diverse (storia artistica e culturale, critica, sociologia, *autofiction*, autoetnografia). Si tratta di compiere, in qualche modo, il percorso inverso a quello di molta letteratura recente che – sulla scorta proprio di *Petrolio* – inietta nella narrazione potenti dosi di saggio (così *Dies Irae* e *Italia De Profundis* di Giuseppe Genna, *Spaesamento* di Giorgio Vasta, *Qualcosa di scritto* di Emanuele Trevi, *Resistere non serve a niente* e *Exit Strategy* di Walter Siti).

Raggiungere questa forma specifica di critica culturale narrativa è non solo un obiettivo perfettamente alla portata della comunità di ricerca italiana, ma si presenta anche come lo strumento ideale per avviare un necessario svecchiamento degli studi italiani di storia artistica e culturale, e colmare finalmente la distanza – oggi purtroppo abissale – che li separa dalla realtà del presente, a livello nazionale e internazionale.