

Collana diretta da

Raffaele Manica

LO SCRITTORE INVISIBILE

ALFONSO BERARDINELLI RECENSITO E INTERVISTATO

A cura di
Angela Borghesi

Premessa
di Angela Borghesi

Imprevedibile, impaziente, intempestivo, inattuale, inattivo, impolitico o antipolitico, antimoderno, anticonformista, asociale, anarchico, atipico, anacronistico: sono questi gli aggettivi ricorrenti nei ritratti dei recensori e negli autoritratti delle interviste raccolti in questo volume dedicato a Alfonso Berardinelli. Un critico del «senza» – *senza mestiere* recita appunto uno dei suoi primi titoli – e del «non»; insomma, un critico per sottrazione, specie nello stile tutto in levare, fedele forse, più che ai «maestri», a un insegnamento paterno: «tutto ciò che non è necessario, è inutile» (*L'esteta e il politico*).

Si sgranano qui, uno dopo l'altro in ordine cronologico – salvo le rare eccezioni che devono pur esserci nel documentare uno scrittore così *sui generis* – ottanta interventi scelti tra quelli apparsi su quotidiani e riviste in trent'anni di attività saggistica. Recensioni, interviste, interviste a mo' (o in luogo) di recensioni. Stroncature comprese. Più un piccolo *liber amicorum*, cinque omaggi di amici stranieri: uno, in esordio, di Hans Magnus Enzensberger da cui viene anche il titolo del volume, e quattro in chiusura di Pablo Anadón, Michael McDonald, Jean-Marc Mandosio e Hanna Serkowska.

Ne risulta un libro singolare, che segnala il settantesimo compleanno di Berardinelli sottraendosi alle consuetudini accademico-cerimoniali delle *Festschriften*. C'è anche qualcosa di comico, di ironico, in questa capriola o piroetta, scatto o scarto che dir si voglia: un gusto per il paradossale, per il gesto sorprendente e risolutore alla Münchhausen, per citare un aforisma adorniano caro a Berardinelli. Il gesto o il riso, non previsto dal galateo, di chi disattende le aspettative e ridà voce a quelli che lo amano insieme a quelli che lo detestano, ai concordi e ai dissenzienti, per il solo gusto irrinunciabile del confronto (le recensioni) e della conversazione (le interviste).

Nell'occasionalità degli episodi, qualche inevitabile increpatura: discontinuità, ripetizioni, sovrapposizioni, che tuttavia conservano il sapore di un dibattito intellettuale in corso. Entro il materiale periodico, tre gli strappi alla cronologia: l'anticipazione in prima sede dello scritto di Franco Brioschi, la collocazione in clausola di un saggio di Paolo Febbraro steso per la circostanza ma debitore di precedenti interventi giornalistici, l'accorpamento del botta e risposta con Pietro Cataldi e Renato Barilli (unico esempio di scambio polemico accolto in volume: se diluito nell'arco di alcuni mesi avrebbe perso carica dialogica).

Giusto iniziare la serie degli interventi con quello di Franco Brioschi, amico precocemente scomparso e raro teorico della letteratura affrettatamente archiviato dall'accademia: il sodalizio con Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo sancisce infatti per Berardinelli una nuova stagione critica, dopo gli esordi fortiniani. Una stagione – come ben segnalato da Franco Brevini – all'insegna di altri modelli di riferimento per la sua prosa e per la sua proposta critico-saggistica. I nomi, elen-

cati da molti recensori, sono noti e, a partire da Montaigne, disegnano un diverso percorso, individuano una diversa famiglia autoriale rispetto alla prima germanocentrica.

Orwell, Weil, Auden, Herzen, Kierkegaard, Wilson... Scrittori e saggisti che in Berardinelli fanno sistema, ma accantonati dai più, considerati desueti, poco frequentati o inascoltati. Da qui anche l'insistenza di Berardinelli nel ricordarli e promuoverli. D'altronde, basta sfogliare la raccolta integrale di «Diario» (Quodlibet 2010), artigianale e personalissima rivista ideata e costruita con Piergiorgio Bellocchio, per trovare riuniti alcuni rappresentanti di questa cerchia familiare, per capire la direzione imboccata, il senso di quella svolta. Solo a fronte di una lettura (e rilettura) di questi suoi autori è possibile mettere in situazione, collocare nella prospettiva più favorevole molte posizioni di Berardinelli, il suo tornare e ritornare su questioni centrali con una fedeltà caparbia e sempre più motivata. Molte risposte nelle interviste qui raccolte – sorta di controcanto alle critiche dei recensori – echeggiano di citazioni e riferimenti a quei modelli, spesso impliciti perché fatti propri a tal punto da non doverne indicare la provenienza. Avere orecchi per riconoscerli aiuta a comprendere meglio le ragioni di Berardinelli e, per chi voglia prenderne le distanze, a meglio misurarle.

Angela Borghesi

Hans Magnus Enzensberger*Alfonso Berardinelli siebzig*

Es gibt in Italien das, was die Bewohner des Landes “il palazzo” nennen. Es gibt aber auch die Nachbarin, die uns bei offenen Fenstern an ihrer Musik, an ihrem Krach und ihrem Kummer teilnehmen läßt. Ferner gibt es dort viel Fernsehen, viele Streiks, viele Cafés und viele Demonstrationen. Auch das Kasperltheater ist, ebenso wie die Oper, zweifellos in Italien erfunden worden.

Das alles ist allgemein bekannt, und doch irrt, wer sich mit einer solchen Beschreibung zufrieden gibt. Wer genauer hinsieht, dem wird ein interessantes Lebeweswn auffallen, das in diesem Teil Europas heimisch ist. Das ist der unsichtbare Italiener. Wie schon sein Name sagt, ist er schwer zu finden. Er lebt weder auf der Piazza, noch in einem Büro, sondern in seinem Versteck. Von dort aus beobachtet er seine Landsleute. Er hat kein Geld. Er denkt. Er liest. Er schreibt. Er arbeitet. Hat er sich freiwillig zurückgezogen, oder wurde er vertrieben? Manchmal ist er der Verzweiflung nahe. Manchmal lacht er. Er beklagt sich nicht. Er ist hartnäckig. Ohne Leute wie ihn wäre Italien ein hoffnungsloser Fall. Zum Glück hat es im Lauf der Jahrhunderte stets ein paar Leute wie ihn gegeben.

Hans Magnus Enzensberger*Alfonso Berardinelli settanta*

C'è in Italia qualcosa che gli abitanti del Paese chiamano “il palazzo”. Ma esiste anche la vicina di casa che dalla finestra aperta ci fa condividere la sua musica, il suo fracasso, le sue pene. Più in là ci sono una quantità di televisori, scioperi, caffè e dimostrazioni. In Italia si può trovare senza dubbio anche il teatro dei burattini, non solo l'Opera.

Queste cose le fanno tutti, ma sbaglia chi si accontenta di una tale descrizione. Chi guarda meglio si sorprenderà di trovare un interessante essere vivente che in questa parte di Europa è di casa. È l'italiano invisibile. Come dice il suo nome, è difficile da trovare. Non vive né nella Piazza né in un ufficio ma nel suo nascondiglio. Da lì osserva i suoi connazionali. Non ha soldi. Pensa. Legge. Scrive. Lavora. Forse si è volontariamente fatto da parte, forse è stato respinto. A volte è vicino alla disperazione. A volte ride. Non si lamenta. È ostinato. Senza gente come lui l'Italia sarebbe un caso senza speranza. Per fortuna nel corso dei secoli ha sempre avuto un paio di individui così.

La letteratura e il suo doppio

di Franco Brioschi

«Marka», n. 9, ottobre-dicembre 1983

«Non pare possibile che, usciti a rivedere le stelle, gli uomini non abbiano anche recuperato il senso delle costellazioni, questa primordiale immagine che vuole le sorti umane legate al giro e all'influsso degli astri. Ed è un modo di esprimere l'intuitiva certezza che il nostro destino sia scritto; non casuale, né gratuito, né insensato»: così scriveva Giacomo Debenedetti, all'indomani del secondo conflitto mondiale, in uno dei suoi scritti più proverbialmente esemplari, *Personaggi e destino*.

Lo spregiudicato analista del *Romanzo del Novecento*, il critico italiano più attento, da decenni, alle ragioni di quella «discesa agli inferi» che aveva nutrito le grandi avanguardie storiche e ispirato la loro radicale riforma dell'istituzione letteraria, non nascondeva dunque la nostalgia per un'arte come figura della totalità. «Sono proprio le fiducie e le certezze di questo tipo» egli continuava, «condivise da un largo numero di uomini, a dare al romanzo e al teatro il controllo che quanto essi narrano o rappresentano è umanamente giusto. Non vorrei con questo aver detto che l'epica conosca i suoi giorni migliori sotto le civiltà dogmatiche e conformiste. Ma tutto ci porta a pensare che il cielo più favorevole al pronunciarsi di un'epica sia un cielo a cupola, lungo le curvature della quale i destini dei

personaggi si iscrivono e prendono disegno. Lanciati verso un cielo svasato, questi destini si perdono come stelle filanti, o ricascano addosso in un groviglio. È inteso tuttavia che quella cupola di cielo dobbiamo essere noi a volgerla sulle nostre teste, impostandola, facendola gravitare sulle risposte che di volta in volta avremo dato ai nostri interrogativi incessanti».

Si potrebbe dire di meglio, o trovare una testimonianza meno sospetta? Del resto, ancora nel 1965 Debenedetti sarebbe tornato a celebrare il vecchio «personaggio-uomo», ricordandoci come, oltre allo straniamento (bandiera delle avanguardie), la letteratura risponda anche a un altro grande scopo: il riconoscimento di una medesimezza umana tra l'autore, il pubblico, e le creature della loro complice fantasia. Eppure, ancora oggi ogni riflessione critica sull'avanguardia rischia di passare per reazionaria, o di alimentare comunque sospetti di ogni sorta sulle intenzioni di chi la promuove.

Ciò invero non è accaduto, fortunatamente, per *Il critico senza mestiere* di Alfonso Berardinelli: ma forse solo perché il dibattito che ha alimentato ha finito per concentrarsi su un altro tema, quello della polemica contro la semiologia, trascurando il vero nodo del libro, la riflessione appunto sulla condizione della letteratura oggi. Soprattutto, non si è colto il nesso tra i due temi: un nesso che, per il fatto stesso di essere postulato, contrassegna originalmente il discorso di Berardinelli. Giacché la divisione del lavoro letterario è certamente una buona cosa, in quanto introduce un elemento di moderna razionalità nel nostro «mestiere»; ma al tempo stesso occulta la questione di fondo, dando per scontato che la letteratura ci sia e debba esistere: alla ragione che si dispiega viene sottratto proprio l'argomento centrale di cui dovrebbe occuparsi.

Berardinelli è uno di quei pochi che ancora interroga la letteratura, le chiede di dimostrare i suoi diritti, di sottoporre a verifica le sue credenziali. Non sembri un paradosso, ma è questo l'unico modo di prenderla sul serio. Al di fuori di tale interrogazione, l'«autonomia» dell'arte scade a puro gioco: e si ha un bel contrapporre il Gioco al Potere, in nome della libertà trasgressiva; di fatto, si sancisce l'inutilità della letteratura illudendosi, per di più, di aver concluso un buon affare.

Come per il miglior Debenedetti, anche per Berardinelli la letteratura è, insomma, un problema, non un dato che è pacifico accettare e analizzare. Ma proprio questo atteggiamento ci riconduce alle origini dell'avanguardia e alle sue motivazioni più profonde. L'avanguardia trova infatti le sue radici in un fenomeno costitutivo della civiltà letteraria moderna: la percezione che l'arte degli antichi è incommensurabilmente diversa da quella accessibile ai moderni, che la continuità della tradizione si è spezzata, né potrà più essere ricostituita. Petrarca scriveva epistole a Cicerone e ai posteri. Per lui, la letteratura era una sola, identica di generazione in generazione, e identiche le norme che rendevano tale uno scrittore. Essenzialmente, qualcosa di simile può dirsi ancora fino al Settecento. Le regole dell'arte avevano il loro fondamento nella natura, nell'immutabile ritmo che scandisce la vita dell'universo: così, per il musicista, le leggi dell'armonia tonale erano le stesse che governavano il suono delle sfere celesti, e per il pittore la prospettiva riproduceva mimeticamente la struttura della percezione visiva. Così infine, per lo scienziato, le categorie con cui la ragione ordina gli eventi del mondo fisico erano, esse stesse, iscritte nella realtà, e le sue teorie ripetevano la propria forma dalla forma intrinseca delle cose:

questa era la garanzia della verità come corrispondenza con i fatti, rispecchiamento della natura.

Una siffatta rappresentazione è da tempo tramontata. Anche per la moderna filosofia della scienza la verità e la ragione non riposano più nel grembo delle cose, ma esistono solo come approssimazione, ideale regolativo. Da questo punto di vista, la rivoluzione letteraria dei secoli Diciannovesimo e Ventesimo ha sorprendentemente anticipato (cosa di cui non sempre abbiamo adeguata consapevolezza) gli sviluppi del pensiero scientifico. Il fatto è che l'idea di un mondo dove i valori sono già dati, un mondo che contiene dentro di sé il proprio senso, pronto a essere riflesso dall'arte e dalla conoscenza concettuale, rinvia di per sé a un principio trascendente: la sua compiutezza emana dalla fonte che lo ha generato, dal punto di fuga che lo rende intelligibile alla nostra visione. Ma l'accelerazione della storia porta in primo piano il dinamismo costruttivo del lavoro, la finalità immanente del produrre umano, il criticismo ordinatore dell'intelletto: in una parola, l'aspetto creativo, innovatore, autonomo della soggettività collettiva o individuale. La coscienza non è specchio, ma lampada; non riflette, ma illumina.

Ciò spiega, al tempo stesso, l'orgoglio faustiano e il sentimento di perdita, di deprivazione, di distacco traumatico, che caratterizzano con il loro indissolubile intreccio l'arte della civiltà industriale. Lo scrittore epico, diceva Hegel, era immerso in una totalità organica, percepita nell'immediatezza vissuta dell'esperienza; lo scrittore moderno sa che deve riconquistare la totalità, una totalità non più «data», indifferenziata e originaria, bensì articolata, complessa, tendenziale. Non deve uniformarsi a regole, ma inventarle. E, nel frattempo, può smarrirsi nella molteplicità del difforme, disperare o fallire.

Certo è che, nella sua oscillazione tra euforia e nichilismo, da allora la letteratura esiste e può esistere solo come problema.

Non importa che tutto ciò sia vero in sé. Importante è che questo mutamento di rappresentazione ci sia stato, e ci appaia irreversibile. Le leggi dell'arte che abbiamo ricevuto dalla tradizione non hanno alcun fondamento nella realtà: sono anch'esse invenzioni, diventate abitudini e consacrate dalla venerazione dei secoli. Se l'armonia o la prospettiva non poggiano su alcun vincolo di necessità naturale, possiamo allora e dobbiamo creare nuove leggi di composizione, nuovi modi di organizzare lo spazio visivo o sonoro. Se le forme e il linguaggio della letteratura sono una sublimazione arbitraria dell'esperienza, possiamo allora e dobbiamo creare nuove forme e linguaggi, capaci di restituirla, magari, in una luce di più profonda autenticità.

Di qui, via via che questa frattura si allarga e si generalizza, l'avanguardia trae le sue giustificazioni più profonde, e contemporaneamente la sua straordinaria disponibilità ad assumere aspetti diversi e contraddittori, a seconda che faccia proprio, di volta in volta, l'uno o l'altro programma: irrazionalismo mistico o intellettualismo tecnicistico, simbolismo ispirato o «realismo» subliminale, sperimentalismo visionario o virtuosismo postmoderno. Ma una volta comprese le ragioni dell'avanguardia, occorre anche evitare due rischi specifici, trascurando i quali faremmo torto anzitutto all'avanguardia stessa e finiremmo per impoverirne la sostanza critica.

Il primo di questi rischi è di accettare per buono il criterio della novità, dello scarto dalla norma. Il criterio della novità è infatti assiologicamente neutrale: è estraneo, voglio dire, alla sfera dei valori. La ruota non cessa di essere utile per il fatto di

essere conosciuta da migliaia d'anni, e l'automobile non è meglio del carro perché più nuova, ma perché più veloce. Analogamente, una teoria non cessa di essere vera quando ci abbiamo fatto l'abitudine, né la sostituiamo con un'altra perché più nuova, ma perché più potente. L'insistenza unilaterale sulla novità, nel nostro caso, significa insomma semplificare drasticamente la complessità dell'esperienza estetica, riducendone lo spessore a una singola dimensione percettiva. Il secondo rischio è di accettare per buona la teoria avanguardistica della letteratura come manipolazione ludica del linguaggio. Anche qui, noi rinunceremmo a cogliere la carica testimoniale dell'avanguardia: la quale, anche quando fa proprio un programma di esclusivo intervento sul linguaggio, assume bensì come divisa l'emarginazione dell'arte e la contrazione delle facoltà estetiche nel mondo moderno (presunte o meno che siano), ma appunto per esibirla provocatoriamente, farne oggetto di scandalo e protesta. L'avanguardia compiaciuta e soddisfatta della «crisi», del «silenzio», della «negatività», non è poi molto diversa dall'Arcadia più bamboleggiante delle più provinciali Accademie settecentesche. E se riduciamo a gioco il linguaggio di Joyce gli abbiamo reso non giustizia, ma il peggior servizio fra tutti quelli possibili.

Ebbene, è abbastanza evidente, o almeno credo, che a entrambi questi rischi non sempre gli esponenti o i «teorici» dell'avanguardia hanno saputo sottrarsi. Né sempre gli «avversari» dell'avanguardia – occorre aggiungere – hanno saputo far più che ricalcare, rovesciandole, le identiche argomentazioni sul «nuovo» e sul «linguaggio», ribadendo così a loro modo lo stesso impoverimento dell'esperienza letteraria. Non solo. Dispiace di dover tornare su «veteropolemiche» ormai, si sa, «superate»:

e tuttavia, per quanto concerne la metodologia della critica, mi sembra giusto rilevare che, al di là di tutti i loro meriti, sono appunto i metodi formalistici i più esposti a questi pericoli, nonché i più inclini a estendere il criterio della novità e l'idea della letteratura come manipolazione ludica del linguaggio all'intera tradizione, classica e moderna.

Sta di fatto, in ogni caso, che tali principi si sono tradotti in un canone storiografico, a lungo dominante, portato a privilegiare il «progresso» sulla «conservazione», i novatori sugli arcaisti, la sperimentazione verbale sulla rappresentazione, anche dopo che le battaglie dell'avanguardia si erano ormai da tempo tradotte in una nuova sorta di conformismo e la sua vocazione minoritaria in una specie surrettizia di *captatio benevolentiae*. Ed è ormai ora di riflettere sui guasti a cui può condurre l'uso superstizioso di questo canone: specie nel momento in cui critici non meno insospettabili di Debenedetti lo hanno posto esplicitamente in discussione, come hanno fatto Fortini e Mengaldo nelle loro rispettive antologie novecentesche, facendoci constatare che le cose non erano per nulla così semplici e docili agli schemi.

Oggi, con il suo libro, Berardinelli sposta il discorso su un piano più direttamente militante, invitandoci a riprendere anche qui confidenza con le questioni cruciali del valore e del significato della letteratura: invitandoci, insomma, a commisurarla con il nostro bisogno di costruire una volta sopra di noi, di trasformare in destino la successione cieca degli eventi, di riconoscerci in una figura dell'uomo e dell'esistenza. Tale bisogno non è stato confutato o soppresso dall'avanguardia, ma semmai posto a confronto con la nostra nuova responsabilità storica: perché oggi è inteso che «quella cupola di cielo

dobbiamo essere noi a volgerla sulle nostre teste». E se, per converso, non possiamo più affidarci alle certezze che assistevano, supponiamo, il Lukács dei *Saggi sul realismo* o, magari, della *Distruzione della ragione*, ciò non toglie che dobbiamo appunto costruire ipotesi in cui valga la pena di credere.

Si tratta di vedere se la letteratura sia ancora in grado di aiutarci in questo compito. Quel che è sicuro, è che non interrogarla neppure in proposito significherebbe consacrare la sua estinzione fingendo di non accorgersene. Del resto, il mondo è pieno di gente che crede di parlare di letteratura e parla invece di un suo esangue doppio fantasmatico; che crede di avere il monopolio del testo, dell'autonomia e della specificità dell'opera, e dimentica che invece, se l'occhio vuol davvero fissare la punta dell'ago, deve scorrerne incessantemente i contorni: diversamente, l'immagine subito svanirebbe. Il proemio alla nuova serie di un'illustre rivista ci ha proposto di recente un ameno elenco dei «nemici» della letteratura: per quanto posso immaginare, secondo i criteri ivi adottati Berardinelli andrebbe certamente annoverato tra costoro. Credo, al contrario, che la letteratura viva proprio di interrogativi simili a quelli che egli pone. E se tali interrogativi risultano irriducibili all'irenico eclettismo con cui i nostri semiologi sono finora riusciti ad assorbire qualsiasi riflessione teorica sulla letteratura (o sul suo doppio), ciò spiega la loro superciliosa irritazione: ma non ci giustifica se non sapremo cogliere questa prima occasione che, dopo tanti anni, si offre alla critica «di sinistra», posto che ne esista ancora una, per riannodare un discorso in cui sia possibile riconoscere la sua smarrita identità.