

Tutte le forme di potere si reggono sulla pratica dell'inganno. Se il potere rinunciassero a ingannare, sconfesserebbe se stesso, si dissolverebbe. Per gli intellettuali è relativamente facile smascherare e denunciare l'inganno nelle società a regime dispotico. Più arduo è snidarlo dove vige la democrazia formale. L'effettivo pluralismo delle ideologie produce una potente impressione di libertà. Ma si tratta, appunto, di un'impressione. Ogni settore della vita sociale, ogni gesto dell'individuo, ogni sua parola, i suoi più riposti sentimenti e la sua morale, perfino le fantasie e i pensieri e i sogni: tutto cade sotto il dominio dell'ideologia delle ideologie: il capitalismo. Nella società capitalista l'uomo che si crede libero è il più schiavo degli uomini, proprio perché avalla la sua schiavitù chiamandola continuamente libertà. Questo lapsus terminologico è la logica efflorescenza linguistica della struttura economica del capitalismo. Tuttavia l'autore di questo libro ritiene intempestivi quei sistemi di pensiero e le azioni a essi collegate che vedono nella «tabula rasa» di tutte le forme culturali e anche pseudoculturali del capitalismo l'unica via per pervenire alla realizzazione di una società nuova. Sicché i saggi che compongono il volume mirano nello stesso tempo a rivelare il funzionamento delle tecniche capitalistiche dell'inganno e a dimostrare che le stesse tecniche produrrebbero valori democratici se usate in una società realmente democratica. I temi che affronta il libro sono scopertamente eterogenei ma hanno una tesi unitaria: tutto, qui e ora, è inganno. La tesi più accettabile è quella contenuta nel saggio «Dialettica del despota», dove si sostiene che la solidarietà tra intellettuali e operai può formarsi soltanto sulla base di un sano e onesto odio reciproco. La tesi più pacifica è contenuta nel breve saggio «In prigione si scrive meglio», in cui è messa in risalto la funzione mitopoietica della polizia. Una tesi ardita è quella secondo cui la struttura del romanzo borghese è omologa ai processi lavorativi che sfociano nella «merce» marxiana. L'ubiquità dell'inganno giustifica la varietà delle «forme» analizzate.

Senza alcuna pretesa di ambiziosa sistematicità, il libro getta sonde critiche nell'universo della letteratura alta, media e bassa; nei mondo dei fotoromanzi e dei fumetti neri: nel ghetto della neoavanguardia, con speciale riferimento alla poesia visiva e le sue occulte collusioni con la pubblicità. I paradossali rapporti tra giornalismo e letteratura vengono esaminati in un saggio dal titolo enigmatico «Il Fuoco del Giorno del Doge». Alla titolistica dei giornali della sera è dedicata una strenua attenzione. Il carattere religioso di Canzonissima viene illustrato con doverosa prudenza. Con prudenza ancora maggiore è trattata la simbologia del Diavolo nei rituali sulfurei della civiltà di massa e nel ruolo che ha assunto nello scandalo Watergate. L'Ingannologia non ha un oggetto specifico di conoscenza. Tratta alla stessa stregua, ovvero con identica passione ideologica sia il pensiero timido di Armando Plebe che quello temerario di Pier Paolo Pasolini. Affronta la realistica tematica del «compromesso storico» e la mette in relazione con i generosi e confusi aneliti dell'extraparlamentarismo di sinistra, che incute un ancestrale rispetto, come il promotore del Premio Supercampello. Non poteva mancare, nell'ambito capitalistico dell'inganno, una serie di bonarie insolenze indirizzate alla critica letteraria militante. L'unico a salvarsi è Alberto Arbasino che ha inventato, tra tante altre cose, la «critica del sorpasso». L'Ingannologia non è ovviamente una nuova disciplina scientifica ma una vecchia disciplina mentale che aspira... a provocare comportamenti deviatiti rispetto alle norme e alle forme imposte dalle tecniche di produzione culturale e materiate dell'ipercapitalismo Totalitario.

Giuseppe Bonura è nato a Fano (Pesaro-S'rf.-Ss dicembre 1933. Ha compiuto gli studi fino all'università (Economia e Commercio. Bolognai senza tuttavia conseguire la laurea per incompatibilità di materie. Da quattordici anni vive a Milano Dopo aver lavorato in un'importante casa editrice si è dato al giornalismo, che è la sua attuale professione. Ha pubblicato quattro romanzi » il rapporto (Premio il Libro Giovane, 1967); «La doppia indagine» - 1968; - La Pista del Minotauro • (Premio Pisa, 1971) e 'Morte di un senatore -. Ha pubblicato una monografia su Italo Calvino (1972)

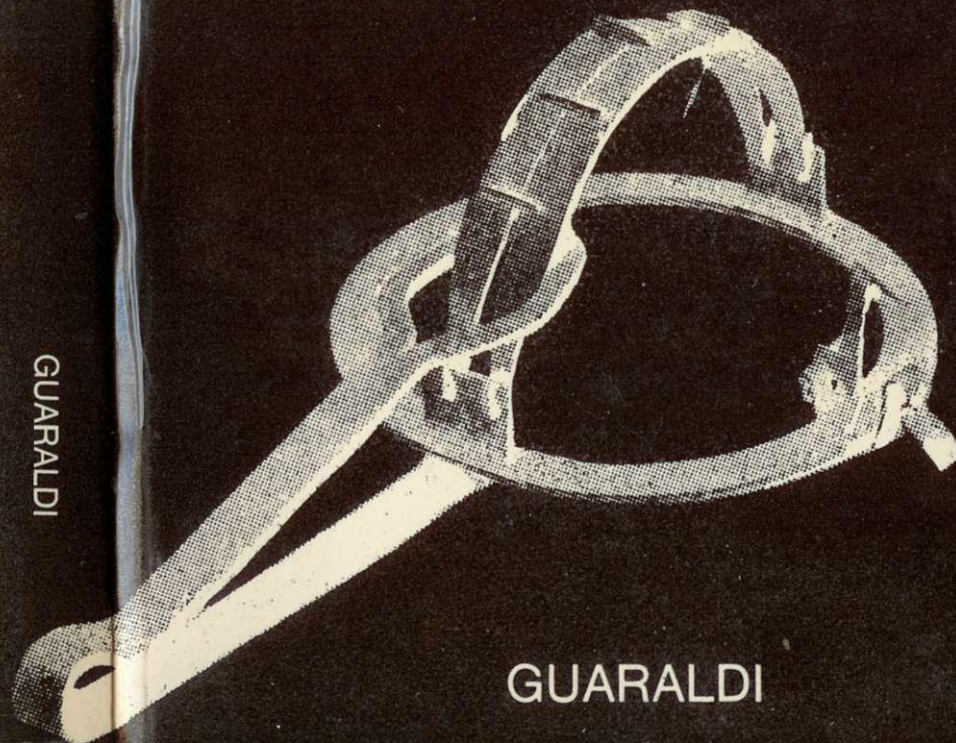
L 5.000 (4.717)

GIUSEPPE BONURA

tecniche dell'inganno

BONURA TECNICHE DELL'INGANNO

GUARALDI



GUARALDI

GUARALDI ARCHIVE

FC/20

Giuseppe Bonura

TECNICHE DELL'INGANNO

Guaraldi Editore

© 1974
by Guaraldi Editore S.p.A.
Rimini-Firenze

<i>Prefazione</i>	7
<i>Avvertenza</i>	11
Le lettere imbucate	13
In prigione si scrive meglio	15
Lavoro e romanzo	21
Eroi trovatelli, eroi bastardi	43
Venticinque tesi banali sulla banalità della fine e del fine della letteratura	53
L'uomo della superfluità (lezione per gli insegnanti subnormali)	63
I trasgressori lineari	70
Il comportamento di «Tristano»	79
Il linguaggio violento	84
Il popolo dei tarocchi	88
La voce di Shahrāzād	92
Il cocktail di Zdanov	96
Due interventi contraddittori	100
I loisirs di lunga vita	103
Drammaturgia libraria	105
I detectives della regina Vittoria	112
Le storie delle grandi potenze	119
I focolai della scienza	127
L'orgasmo ultraterreno	137
L'atroce amore tra un forno e una banca	148
Un modello di «Vajont story»	152
Fotoromanzi e fumetti neri: contributo italiano allo sviluppo dell'arte e della cultura occidentale	156

La dea visione	175
Per una teoria della poesia visiva	177
Disavventure d'un guerrigliero semiologico	194
La poesia della pubblicità	200
La televisione	205
Il Vangelo secondo « Canzonissima »	209
L'emozione titolistica	214
Il fuoco del giorno del doge	221
Ideologie minime	227
Dialettica del despota	229
La prassi paralitica	248
Le montagne russe	269
Prima della critica	291
I discorsi dell'intervallo	311
Dopo la critica	316
Appendice	333
Vogliamo tutto (a parole)	335
Un modo di leggere «Conversazione in Sicilia»	340
L'antico e il nuovo	352

Prefazione

1.

Credo che tutti i libri, dagli infimi ai sublimi, siano nati da domande che si usa definire bambinesche, tipo questa: «Che cos'è un piatto?» La risposta più evidente soddisfa il senso comune. Uno spirito incline alla speculazione antropologica si sentirà obbligato a ricercare l'origine del piatto e a seguirne le successive metamorfosi in rapporto alla storia della civiltà. A un certo punto si accorgerà che l'oggetto-piatto e il concetto-piatto invadono i territori di altre scienze e discipline: l'economia, la sociologia, la semiologia, la linguistica, la teoria dell'informazione. L'antropologo, dopo essersi nutrito, cede il piatto a un altro sistema di risposte, che lo stupiranno sempre di più. Se è un antropologo insaziabile, integrerà le altre risposte alle sue, e noterà con piacevole sgomento di dover riconsiderare il suo piatto alla luce di tutti gli altri piatti. La storia del pensiero è una storia di piatti rifiusi.

2.

Questo libro è formato da una serie di umili assaggi compiuti tra i rimasugli di un banchetto di crapuloni. È un libro di mortificanti rimasticature. Un libro per mendicanti di corte. Questi mendicanti non bramano di partecipare al successivo banchetto; essi pongono una domanda bambinesca: «A che servono i banchetti?» Gli onesti crapuloni dovranno convenire che non si può gozzovigliare in pace se c'è ancora qualcuno che fa domande così infantili. Le briciole raccolte da mani esitanti denunciano l'apparente evidenza del significato dei banchetti intellettuali. La storia del pensiero è una storia di digestioni à rebours.

3.

In tempi di eroismo culturale non avrei neanche pensato di tentare di pubblicare questo libro. Ora sono convinto che il coraggio della nostra cultura sta nella volontà di tornare bambina. Ad esempio, ci vuole del fegato innocente per chiedere a un politico perché e per chi fa politica. Il massimo della candida temerarietà lo possiede colui che è capace di perseguire il politico finché non gli ha dato una risposta convincente. Nove volte su dieci la risposta è di andare in quel paese. A questo repellente invito la cultura fanciulla deve saper replicare che in quel paese o ci si va tutti o non ci va nessuno. La storia del pensiero è una storia di paesi visitati da gruppi esclusivisti.

4.

Questi saggi (nel senso etimologico di prove, tentativi sommari) sono quasi tutti figli della fretta, della passione e dello sdegno, micidiali consiglieri del rigore scientifico. Penso che il rigore scientifico sia appannaggio di anime olimpiche, di intelligenze acribiose e di cadetti redditieri. Il censo indigente e l'indole marinaresca (nel significato anche di «marinare la scuola») mi hanno impedito di respirare l'aria «rigorosa» delle biblioteche accademiche. In compenso ho potuto studiare i venti che mutano il mare e gli inquieti volti degli uomini che ne traggono vitali oroscopi. Ho capito che il rigore delle stagioni e dei padroni è più importante del rigore scientifico. La storia del pensiero è una storia di equivoci sulla parola «rigore».

5.

Ho letto che taluni hanno da tempo ripudiato la «battaglia delle idee». Io, mendicante di corte, credo nella «battaglia per le idee». Non per le Grandi Idee, bensì per le Idee Minime. Esigere la realizzazione di molte Idee Minime significa spianare il terreno per la realizzazione delle Grandi Idee. Quali siano questi Grandi Idee non lo so, o mi pare di non saperlo. So tuttavia che cosa può essere un'Idea Minima: la socializzazione dei mezzi di produzione, oppure la

gestione del potere da parte di tutta la collettività. La storia del pensiero è una storia di Idee Minime che ingigantiscono a mano a mano che vengono realizzate.

6.

Mi dicono che espressioni e concetti come «consumismo», «alienazione», «intelletuali progressisti», «sistema», «classe operaia», «borghesia», «neo-avanguardia», «operatori culturali» ecc. ecc. suscitano crisi di nausea e attirano su chi li adopera le peggiori ingiurie, i più scorticanti sorrisi di compatimento, fisiche e metaforiche torte in faccia. I saggi di questo libro sono manifestamente masochisti, e a loro modo impudenti: ad esempio si rifiutano di cambiare nome alla schiavitù e di chiamarla, poniamo, sudditanza tecnocratica. Spesso i sinonimi servono per trasformare una metastasi in un'anarchia di cellule: il cancro resta, ma l'espressione «anarchia di cellule» evoca l'immagine di una festa folkloristica che ripeta un mito cosmogonico. La storia del pensiero è una storia di pietosi sinonimi.

7.

I distillatori di prosa, di virtuosistica erudizione e di ponderose concettosità troveranno questi saggi indecentemente rozzi. A costoro voglio ricordare che in tempi di neri miasmi politici i fiori dello stilismo, del rondismo e dei siderali «distinguo» vengono coltivati dagli spiriti che amano nascondere il Pediculus capitis sotto sontuose e raffinate parrucche. I distillatori di prosa hanno sempre oggettivamente fornito preziosi alibi alla corruzione delle corti. La storia del pensiero è anche per fortuna una storia di rustiche devastazioni di giardini di fiori di loto.

Correggendo le bozze mi sono accorto che alcuni di questi saggi sono parodie di saggi impegnati. Impegnarsi a fare la parodia di un saggio impegnato è segno di uno scetticismo essenziale. Nondimeno l'impegno tradisce una volontà di propositi pressoché tragica per la speranza che la anima: libe-

rarsi dall'autorità dei maestri (o dai maestri d'autorità) con l'alito irridente di un dubbio. Dopotutto la storia del pensiero è una storia di verità indiscusse distrutte dalla sbadata capriola di un saltimbanco finito per caso in biblioteca. Chi applaude, ha compreso che la cultura non è: la cultura si fa. La cultura si trova sempre più avanti di un millimetro rispetto a chi si illude di possederla. La cultura e la disperante tartaruga di Achille.

GIUSEPPE BONURA

Avvertenza

Tranne significative eccezioni, questi scritti sono apparsi su riviste e quotidiani: (*Rendiconti, Uomini e libri, Che fare, Bianco e Nero, Il Caffè, Settegiorni, Nuova Presenza, Avvenire*). A tutti coloro che mi hanno consentito di pubblicare vanno i miei ringraziamenti. La pluralità delle sedi ha per me un significato politico, che si esprime in un'apprezzabile idea di democrazia, elementare premessa a una democrazia sostanziale: «umano» traguardo.

Quasi tutti gli scritti già apparsi sono stati profondamente rielaborati nella forma con scarso esito. I concetti sono rimasti intatti, salvo in pochi casi. Ma per la tecnica di composizione usata durante la stesura definitiva (tecnica che definirò ad argomenti accostati contraddittoriamente), ritengo di poter asserire che questo libro è originale rispetto ai singoli saggi pubblicati. Almeno, ambirei che venisse letto così.

Detesto pateticamente i telefoni, le partenze, gli orologi, i calendari, i «programmi futuri» e le date. Di queste ultime non ho potuto fare a meno per non irritare i gelosi di primogeniture.

GUARALDI ARCHIVE

Le lettere imbucate

Sempre più spesso ci sorprendiamo a formulare una congettura raccapricciante. Che cosa accadrebbe se eliminassero le galere e abolissero il benemerito istituto della polizia? Letterati incalliti come siamo, non ci interessano le cosiddette ripercussioni sociali. Forse si scatenerrebbe il gioco della *Decima vittima* ipotizzato da uno scrittore di fantascienza mediocrementemente ottimista, Robert Sheckley. Si vivrebbe in un clima di vigoroso e geometrico terrore. La complessità defatigante dei rapporti interumani verrebbe incompatibilmente semplificata. Senza polizia né tribunali né prigionieri ciascuno potrà rompere un iniquo rapporto di lavoro con un gordiano colpo di pistola. Oppure gli accadrà di tornare a casa con l'auto colma di cadaveri, dopo una fruttuosa caccia all'uomo, e mostrerà i suoi trofei alla consorte, la quale cingerà d'alloro il suo sposo, probabile candidato alla presidenza di un probabilissimo Ente per la soluzione finale del problema demografico. Lasciamo all'ardente fantasia dei lettori di immaginare altri vantaggi sociali.

Ma gli svantaggi? Ci ripugna la rozzezza pragmatica di colui che non scorge l'apocalisse culturale che sopravverrebbe alla abolizione del benemerito istituto della polizia. Freud e molti suoi ligi discepoli hanno parlato con rischiosa chiarezza: senza repressione niente civiltà e quindi niente cultura. I romani imprigionarono san Paolo perché potesse scrivere in santa pace un po' delle sue famose lettere. (E nacque la Chiesa). Molti secoli più tardi i colonnelli greci fecero altrettanto con Alessandro Panagulis, il quale ha vergato e pubblicato un *Diario dal carcere* che è un inno alla libertà in un certo senso ispirato dalla polizia, questa Musa incompresa e vilipesa da tutti, specie dai poeti, ingrata razza.

Si narra che in uno dei suoi rari lampi di genialità Benedetto Croce auspicasse che ai poeti venisse riservato lo stesso trattamento che alcuni pii ornitologi usano ai loro canarini: li accecano affinché cantino meglio. (Non è da escludere a priori che Omero si fosse strappato gli occhi per poter meglio raccontare la guerra troiana e le peripezie di Ulisse).

Dal dolore indotto «ad arte» sono nati canti purissimi, filosofie ardite, romanzi monumentali, stupende «visioni del mondo». L'insensibilità e l'incomprensione del Movimento Studentesco per i «metodi di lavoro» della polizia ci suscitano, ogni volta, sentimenti di infinita amarezza. L'indifferenza per le sorti della letteratura e della cultura è un grave limite del M.S. Possibile che il Movimento Studentesco non veda nella polizia il «corpo» che darà vita a un'autentica cultura alternativa? Aldo Braibanti ha scritto in prigione delle pagine bellissime. E Pietro Valpreda? Se «avesse» collocato la bomba nella Banca dell'Agricoltura di Milano, l'anarchico «non» avrebbe potuto scrivere né *Poesie dal carcere* né *È lui! Diario della galera: 1969-1972*; e la letteratura carceraria sarebbe priva di un documento prezioso sulla funzione mitopoietica della polizia. «Non» avendo collocato nessuna bomba, ragione per cui è stato «giustamente» carcerato, Pietro Valpreda ha potuto scrivere tra l'altro:

«Durante i quattro interrogatori ho potuto capire come sia difficile difendersi anche se innocenti, come sia difficile spiegare e provare la verità, ogni cosa viene ritorta contro di me, ogni cosa perde il suo giusto significato e certe parole perdono il loro peso. Come si può restare lucidi quando si è inchiodati in una sedia, mitragliati di domande che ti vengono rivolte da chi non ti crede o dubita di tutto, che approfitta di ogni esitazione della memoria su fatti anche minimi e lontanissimi per aprirti un trabocchetto davanti. Certi fatti sono anche semplici e lineari ma vanno spiegati e ascoltati in un modo umano, non si possono riassumere in un no o in un sì, i fatti e i sentimenti non possono essere burocratizzati come vorrebbero loro».

Da questo brano si intuisce che Pietro Valpreda non ha percepito le reali intenzioni della polizia. La quale lo mitra-

gliava di domande e approfittava di ogni esitazione della sua memoria e burocratizzava i suoi sentimenti allo scopo di involgarire lui, Valpreda (in futuro) a scrivere appunto il suo *Diario dalla galera*.

Mallarmé scrisse che tutto esiste per finire in un libro. Il grande Borges è d'accordo con il collega simbolista francese. Il grandissimo Freud, come abbiamo visto, ha spiegato i motivi di questo strano fenomeno, affermando che la repressione provoca la sublimazione, cioè il pensiero speculativo e la fantasia creatrice. Si sbagliano di grosso coloro che sono pronti a giurare che la polizia non conosce i succitati autori. La polizia è per così dire il braccio secolare di questi e di altri autori: mette in pratica le loro teorie, dopo averne afferrato, con superlativo acume, il nocciolo. E così bastona, tortura, spara candelotti lagrimogeni affinché «tutto finisca in un libro».

Non sarà mai lodato abbastanza il contributo offerto dalla polizia per arricchire la letteratura di nuovi temi, di nuovi stilemi, di nuove «voci». In varie occasioni il Tribunale Russell ha dato prova di una singolare ottusità nei confronti degli apparati polizieschi adibiti al progresso culturale e poetico. I componenti del Tribunale hanno mai letto le struggenti pagine contenute nel *Diario dal carcere* di Ho Chi Minh? E la tortura praticata con tanto sadismo in America Latina, a che cosa credete che serva? Allo sviluppo della letteratura latino-americana.

Se dal 1958 al 1962 non ci fosse stata la lunga e sanguinosa repressione dei latifondisti peruviani contro gli inermi «comuneros» che reclamavano solo un po' di terra per campare, oggi non potremmo stimare e amare uno scrittore di grande talento come Manuel Scorza, e la letteratura sarebbe stata orbata di due capolavori: *Rulli di tamburo per Rancas* e *Storia di Garabombo, l'Invisibile*. Di questo dono prezioso non solo dobbiamo essere grati ai latifondisti peruviani ma anche (e forse soprattutto) alla Cerro de Pasco Corporation, l'umanistica multinazionale statunitense che aiutò i latifondisti a massacrare i contadini.

Lo stesso Manuel Scorza ha spiegato in una conferenza

perché è divenuto scrittore: «Io sono passato attraverso la vita, poi attraverso la politica. Soltanto quando ho visto i compagni cadere, uccisi a migliaia nella repressione, ho sentito il bisogno di scrivere». È chiaro che se i libri di Manuel Scorza ora sono conosciuti in almeno dodici paesi, il merito va ascritto al segreto amore per la letteratura che i latifondisti peruviani e gli imperialisti nord-americani custodivano e coltivavano tra una carneficina e l'altra. Il caso di Manuel Scorza dimostra tra l'altro che anche i morti (purché ammazzati con un'acuta coscienza linguistica) ispirano indirettamente della buonissima letteratura. Si pensi a tutta la letteratura improntata allo spirito dell'Inquisizione. Solo a immaginare la non-esistenza dell'Inquisizione ci vengono i brividi: opere fondamentali non abiterebbero le nostre biblioteche, e saremmo come colui che s'avventuri nelle catacombe privo di una guida fidata.

Quindi dimetta boria e ira il sistematico detrattore delle istituzioni poliziesche. A costui rammentiamo, tanto per fare qualche nome, Giordano Bruno, Tommaso Campanella e Silvio Pellico (grazie al quale la scuola italiana può rendere continuamente omaggio alla polizia, anche se austriaca). Né si dimentichi, per favore, il grande poeta greco contemporaneo Ghiannis Ritsos che poté versificare «sotto il naso delle guardie, la baionetta sempre alle costole». Esempi più modesti ma non meno significativi sono Silvano Ceccherini (che è diventato scrittore per merito della prigione) e Alfredo Bonazzi, l'ergastolano graziato dopo aver vinto (stando in galera: un vero exploit) un numero considerevole di premi letterari. (Crediamo che soltanto Alberto Bevilacqua lo superi in questa speciale classifica. E ciò è un mistero, giacché Bevilacqua è il più libero scrittore italiano).

E che dire di Chessman (*Il braccio della morte.*, ecc.)? Niente. (Probabilmente, quando fu deciso di spedirlo sulla sedia elettrica, dopo anni di deliziosa attesa tra un pollice verso e un pollice alzato, il sistema giudiziario USA reputò che la vena letteraria di Chessman si era ormai inaridita). E ancora: per merito di un condannato a morte Truman Capote ha potuto scrivere *A sangue freddo*, un best-seller. In

verità, Capote ha abusato un po' troppo di una circostanza poliziescamente favorevole. Il successo commerciale di *A sangue freddo* ha rischiato di offuscare le benemerite mitopoietiche della Pena di Morte, che è una Musa dagli umori lunatici. (A quanto ci consta, nessun soldato italiano, mentre si trovava davanti al plotone d'esecuzione per aver «provocato» la débacle di Caporetto, riuscì a spicciare un solo «verso» dignitosamente letterario). Di fronte all'opportunismo di Truman Capote, rifulge la forza morale di Boezio che, aggirandosi in una cella malsana, intuì che la *Consolazione della filosofia* sgorga dalle viscere della galera. Più tardi Sade, stando nella Bastiglia, avrà la stessa intuizione, che però tradusse in un contenuto leggermente diverso. Più tardi ancora capiterà lo stesso «fenomeno» a Solgenitsin (il suo tetragono rancore per l'epoca staliniana non finisce di meravigliarci).

Potremmo continuare a lungo con le citazioni esemplari. Desideriamo, prima di concludere, rinfrescare la memoria a coloro che avessero dimenticato a «chi» si devono i *Quaderni dal carcere* di Gramsci. E a chi si deve *l'Autobiografia di uno schiavo* di Miguel Burnet. È noto che i negrieri e i razzisti nordamericani hanno letteralmente creato dal nulla la letteratura negra «scritta». E stanno tuttora alimentandola. Nel risvolto di *Anima in ghiaccio* di Eldridge Cleaver si legge una frase illuminante: «Questo libro, scritto in prigione da un giovane negro americano, è una delle scoperte di questi ultimi anni. In un momento in cui il panorama della letteratura americana è caratterizzato da una dominante mediocrità di espressione, dalla mancanza di nuovi veri talenti e, in generale, da un calo spirituale che ha fatto seguito al felicissimo periodo che andò dal 1920 al 1940, Eldridge Cleaver è una delle poche voci che meritano di essere ascoltate».

Il che significa che se negli Stati Uniti aumentasse il tasso razzistico, quella indecente «mediocrità di espressione» sparirebbe di colpo e si assisterebbe a una mirabile fioritura di capolavori, e alla crescita spirituale della popolazione. (Forse Nixon e i suoi collaboratori intellettuali stanno già pensando

a un grandioso piano per l'incremento della buona letteratura multinazionale. Forse la CIA, sempre in stato di grazia come Goethe, è già all'opera).

Riteniamo sai inutile insistere sulle profonde e molteplici virtù della polizia e istituzioni affini. Laplanche e Pontalis asseriscono che il concetto di sublimazione non è stato coerentemente esplicitato da Freud, lasciando ampi margini alle congetture. Con la sua prassi, la polizia ha dissipato l'ambiguità freudiana. Ora sappiamo, senza possibilità di equivoci, che le istituzioni poliziesche sono la condizione «sine qua non» della cultura. (Strano che nessuno finora abbia dato alle stampe un titolo di questo tenore: *Splendore e grandezza della polizia e delle galere in rapporto alla cultura*. L'argomento esigerebbe almeno una tesi di laurea).

Tempo fa un giovane anarchico, di cui purtroppo non rammentiamo il nome, era intento a scrivere chissà che su un tovagliolo di carta al tavolo di un bar. La sua penna esitava, forse gli mancavano la concentrazione e l'ispirazione necessarie per creare «qualcosa che resti». La polizia fiutò subito in lui un imberbe talento, e lo scaraventò in prigione nella fondata convinzione che sarebbe maturato in fretta. Di questo giovane non abbiamo avuto più notizie. Culliamo una dolce speranza. Al giovane, come accadde a Cervantes nelle prigioni di Siviglia (con una scomunica sul capo), sarà nata la prima, confusa idea di un libro del valore di *Don Chisciotte*, e ora lo starà febbrilmente scrivendo. Se la nostra speranza diverrà realtà, sarà preciso dovere di ogni cittadino pensoso delle sorti della cultura proporre all'Accademia dei Lincei di accogliere nel suo seno il poliziotto o i poliziotti che con fenomenale perspicacia scorsero nel «giovane del tovagliolo» il futuro uomo di genio. (Ci auguriamo che uomo sia riuscito a diventarlo. Non di rado, i soliti fatali incidenti hanno stroncato una giovane vita depauperando così la letteratura e la cultura. Purtroppo non sempre la polizia ha dato prova di essere una Musa perfetta. Le accade di insufflare una dose troppo massiccia di «ispirazione», o di distrarsi. In questi casi i suoi «protetti» volano in cielo prima ancora di avere iniziato l'opera).

1974

L'ostrica e il mito

Un'ipotesi ancora tutta da verificare ma immediatamente fascinosa (almeno per chi scrive) è che il funzionamento dell'immaginario sia omologo alle tecniche di produzione degli oggetti esterni, idest delle merci in senso marxiano. Se così fosse, allora anche la tabulazione romanzesca si strutturerebbe secondo i processi di produzione merceologica. Subito sorge una difficoltà oggettiva. I prodotti (merci, manufatti, ecc.) sono tanti e le opere dell'immaginazione pure: come giustificare il nesso che congiunge (o dovrebbe congiungere) la varietà e la molteplicità delle tecniche di produzione merceologica con la varietà e la specificità stilistica e contenutistica delle opere della fantasia? Le tecniche del lavoro contadino si sono sublimite nel lavoro artistico di Omero, ma anche di Apuleio, anche di Petronio. Insomma non si capisce come dall'unitarietà storica di un complesso di tecniche produttive possa scaturire, a livello della sovrastruttura (dell'immaginario) la molteplicità delle opere coeve. A meno che non si dimostri che a ciascuna opera d'arte corrisponde una determinata tecnica produttiva, e viceversa. Assunto che si rivela assurdo d'acchito, perché rispetto alla molteplicità delle opere, le tecniche di produzione economica sono infinitamente più esigue: al limite, nell'ambito di una singola tecnica produttiva (ad es. nella civiltà agricola) si ha una enorme quantità di opere diverse per genere e valore. Soltanto nel regno animale e vegetale si verifica il fenomeno della produzione di «merci» (opere) uguali e costanti: il «lavoro» dell'ostrica, in determinate condizioni, dà sempre per risultato la perla. Tuttavia non sarà male, a questo punto, sottolineare che Lévy-Strauss si interessa del pensiero selvaggio proprio

in quanto produttore per così dire di perle-miti. Il nome di uno dei più acuti indagatori delle leggi dell'antropologia strutturale non è stato evidentemente evocato a caso.

L'analogia delle strutture

Si è parlato di omologia, e non di analogia, e men che meno di identità. Sicché è necessario il ricorso alla nozione di struttura. Quando si dice che un oggetto è omologo a un altro oggetto, si vuole mettere in rilievo che le regole di funzionamento di entrambi gli oggetti sono sottomesse a una stessa legge. Per esempio, l'immaginario mitologico funziona come funziona il sistema tribale presso i popoli primitivi. Ancora: *il concetto di omologia implica l'analogia delle strutture, non delle sostanze*. Perciò, intanto, senza più dubbi e patemi, la relazione tra prodotti della fantasia e prodotti dell'attività materiale può essere mantenuta, benché si tratti di sostanze palesemente diverse. Di conseguenza può essere mantenuta anche la relazione tra le tecniche di produzione dell'immaginario e le tecniche di produzione dei beni materiali.

Scoperta, invero, lapalissiana, giacché non esiste alcun lavoro umano che non sia al tempo stesso fantastico-concettuale e meccanico. Ma non è la relazione in sé che qui ci interessa: è il tipo di relazione. Il nesso tra attività fantastica e attività manuale è una acquisizione del senso comune. Ciò che invece non è acquisito affatto è che la serie immaginativa e la serie lavorativa si strutturano secondo un rapporto omologico. Tra soggetto e oggetto del lavoro (tra uomo e terra, ad es.) si inserisce il mezzo di produzione, che va dall'utensile elementare dell'era preistorica al macchinario complesso della attuale civiltà. Nel dominio dell'immaginario questo mezzo (o strumento o medium) non può essere che il linguaggio. Sulla scena primordiale l'uomo foggia, per mimesi, oggetti d'uso immediato, che hanno per fine l'invenimento di beni di pura sussistenza. Se la fantasia permea ogni fase di tale processo produttivo, anche il linguaggio dovrà esserne permeato. La schematicità dell'arte primitiva (miti e graffiti) si spiega con l'estrema semplificazione delle tecniche produttive.

Gli oggetti inesistenti

Appoggiandoci agli studi di Propp (e tenendo conto delle obiezioni di Lévi-Strauss: vedi l'appendice alla *Morfologia della fiaba*, ed. Einaudi, 1966) possiamo equiparare i miti alle favole orali, e poiché queste, stando a Propp, si riducono strutturalmente a una sola favola, ne segue che anche i miti, in ultima analisi, sono il risultato della proliferazione di un unico mito, il mito originario (quale sia, la psicoanalisi ha tentato e tenta ancora di individuare).

Tuttociò ci serve per seguitare a discorrere, con un minimo di decenza logica, del fenomeno della grande varietà delle opere dell'immaginario rispetto alla esiguità delle tecniche di produzione economica. Forse ci fu un'epoca in cui all'unicità della tecnica produttiva corrispondeva l'unicità del mito (il mito originario). Certo è, comunque, che appena apparve la Storia (in senso latissimo), l'immaginario cominciò a produrre una quantità di opere (miti e favole), mentre le tecniche produttive non si arricchivano di apporti decisivi. Spuntò insomma l'ideologia nelle sue varie accezioni, l'impalcatura sovrastrutturale, con i primi sintomi larvali e irrilevanti di alienazione dalla prassi lavorativa. Come e quando questa separazione si sia verificata, è un mistero: o meglio si può spiegare con la «particolare» natura della fantasia, capace di creare oggetti inesistenti ad libitum. Però ad libitum fino a un certo punto, giacché è pur sempre dall'attività del lavoro, dalla manipolazione degli oggetti concreti, esistenti, che l'immaginario produce le sue sostanze, le sue «fantasie»: a meno che non si voglia prestar fede alle idee innate di Platone e ai mistici epigoni d'ogni tempo.

Una teorica lavorativa, considerata come un insieme di funzioni atte a «fabbricare» determinati oggetti-merci, è una struttura ili segni-lavoro. Tenendo presente quanto detto sopra, il lavoro dell'immaginario è omologo a questa struttura. In ultima analisi, la molteplicità e la varietà dei miti e delle favole è in certo modo solo apparente: essi hanno in comune una struttura di base (la favola o il mito originario) che funziona come l'attività di base (il processo lavorativo).

La schidionata di Sklovskij

Uscendo dalla preistoria e inoltrandoci a gran velocità nella Storia, paradossalmente il paesaggio si complica. Il paradosso consiste in questo: che la oscura scena primordiale ci è psicanaliticamente familiare, è la nostra infanzia, un lacerto di tempo circoscritto, una zona psichica abbastanza praticabile, o comunque non del tutto inintelligibile.

Confusamente ma intrepidamente, con un'ostinazione talora ossessiva, il mito originario emerge dal nostro inconscio, irriga l'Io, minaccia di sconvolgerlo. Allora ci abbarbichiamo alla Storia, che poi è storiografia. Che è anche, se non soprattutto per quel che ci riguarda, Letteratura. Ormai il mito sarà reperito e vissuto dalla e nella letteratura, per mezzo della mediazione frustrante della parola, dell'affabulazione scritturale. Il Romanzo, si sa, è la «favola»¹ della borghesia: è nato con la borghesia, scomparirà con l'organizzazione borghese della società. In termini psicanalitici il Romanzo, sotto qualunque forma si presenti, è sempre la glorificazione del principio della realtà, ovvero della ideologia della classe dominante.

Dal nostro punto di vista la complicazione del paesaggio dell'immaginario romanzesco deriva da una parte dalla quantità delle opere, dall'altra dalla molteplicità delle tecniche produttive dell'industria moderna. Coniugando arditamente (e magari inopinatamente) Marx con Propp, l'intrico può essere ridotto, per adesso, a poche tracce topografiche essenziali. A conclusione dello studio sulla *Morfologia della fiaba*, Propp riporta una suggestiva ipotesi di A.N. Vaselovskij, che riassumiamo brevemente così: è possibile fare l'analisi strutturale di un certo numero di romanzi (e per estensione di tutti i romanzi di un determinato periodo storico) seguendo il metodo usato nel campo della fiaba di magia e della «remota arte poetica». Conviene citare più ampiamente: «La letteratura narrativa moderna, con i suoi intrecci complessi e l'abitudine a riprodurre fotograficamente la realtà,

¹ «Quando la storia è raccontata con un dichiarato scopo morale, allora diventa favola». Smith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*. (Ed. Il Saggiatore, p. 27, 1967).

pare escludere fin la possibilità di impostare questo problema; ma quando alle generazioni future essa apparirà in così remota prospettiva come appare oggi a noi l'antichità, dalla preistoria al medioevo, quando la sintesi del tempo, questo grande semplificatore, superando la complessità dei fenomeni li ridurrà a dei punti allontanantisi nel profondo, i loro contorni si confonderanno con quelli che si aprono oggi davanti a noi quando gettiamo lo sguardo sulla remota arte poetica - allora in tutto il quadro si affermeranno i fenomeni di schematismo e di ripetizione».

Perciò un'ipotetica analisi strutturale di tutti i romanzi dell'era borghese dovrà darci come risultato la struttura di base del Romanzo Borghese. Anche qui, dunque, la varietà e la molteplicità delle opere è apparente: una campionatura sistematica mira a rispondere a una domanda sola: come funzione il Romanzo Borghese? Superfluo precisare che esplorazioni in questo senso sono già cominciate da tempo (i formalisti russi, gli strutturalisti francesi, ecc.) però con un inesplicabile «scarto» metodologico: l'oggetto-romanzo viene studiato in una sua presunta purezza, affrancato insomma dalla serie lavorativa, che invece lo attraversa come una schidionata (per usare, con tutt'altro significato, un termine caro a Victor Sklovskij. Vedi *Teoria della prosa*, ed. De Donato, 1966). Si ha insomma il sospetto che tutta questa attività strutturalista tenda a ripristinare, inconsciamente, il traffico terra-cielo della filosofia tedesca, a suo tempo confutata e irrisa da Marx, che la pensava esattamente in senso inverso. Può darsi tuttavia che si tratti di una tappa, di uno studio preparatorio in vista della sintesi finale. In tal caso il metodo si rivelerebbe appropriato: prima la conoscenza dell'oggetto in sé, poi i debiti collegamenti con il mondo pratico, cioè con le tecniche i modi i rapporti di produzione economica.

È chiaro che nell'abbozzo teorico che stiamo sintetizzando al massimo, i problemi particolari devono essere tenuti in disparte. Così, ad esempio, non abbiamo nessun timore a tradurre tutta la complessità della società borghese (proprietà privata, divisione del lavoro, lotta di classe, ecc.) nell'unica entità che la distingue radicalmente dalle altre società che l'hanno preceduta: l'Industria Meccanica.

L'uomo della doppia alienazione

Non potendola liquidare né con un colpo di penna né con un colpo di testa, l'uomo neotecnico (dell'era neotecnica) ha considerato di volta in volta la Macchina o come uno sgorbio della natura o come il simbolo supremo e concreto della potenza della creatività umana. In ogni caso un dato era incontrovertibile: la Macchina esisteva, aveva soppiantato gli strumenti artigiani e contadini, aveva rivoluzionato il mondo dell'economia e quindi i rapporti degli individui tra di loro e degli individui con gli oggetti.

È noto che il proletariato in quanto classe nasce intorno alla metà dell'Ottocento: prima della coscienza proletaria c'è stata dunque la «coscienza macchinarla» (e ci scusiamo per la terminologia). Fedeli alla nostra ipotesi, diciamo allora che è stata la Macchina, proprio in quanto essere Macchina, in quanto congegno produttivo completamente nuovo, insomma pre-Tecnica o pre-Tecnologia che dir si voglia, a creare l'organizzazione sociale della borghesia, a soppiantare feudi signorie monarchie assolutistiche che si fondavano sulla proprietà della terra e degli utensili consentanei³.

La Macchina distanzia l'uomo dai prodotti del suo lavoro, glieli rende enormemente estranei. (Addirittura irrecognoscibili nei processi lavorativi che contemplano le catene di montaggio). Questo è l'effetto alienante primario insito nel funzionamento stesso della Macchina. Pur possedendola, cioè pur possedendo i mezzi di produzione, l'uomo non verrebbe affrancato dalle schiavitù della Macchina, che lo separa inesorabilmente dagli oggetti, per la produzione dei quali consuma energie psichiche e fisiche. Va da sé che se al sentimento doloroso di questa separazione dai suoi prodotti si aggiunge, come nella società capitalista, l'ira per la classista privazione dei mezzi di produzione, l'uomo della «doppia alienazione» si esprime autenticamente nel desiderio e nella volontà di una palingenesi totale. Per noi è stata proprio la coscienza della

³ «Il mulino a braccia vi darà la società col signore feudale, e il mulino a vapore la società col capitalista industriale». (Karl Marx, *Miseria della filosofia*).

doppia alienazione che ha creato la coscienza proletaria. Spartaco è ancora l'eroe che sente e soffre soggettivamente una sola alienazione: quella dell'uomo separato dall'uomo, dell'inesplicabile dualismo schiavo-padrone. Non ha coscienza del fattore determinante della proprietà privata, degli effetti che provoca lo spossamento dei mezzi di produzione. Per Spartaco il lavoro non è maledizione, come invece lo è per Fourier l'«utopista». L'avvento della Macchina ha smascherato l'ideologia sulla quale si sosteneva la società feudale.

La macchina dell'800

Nell'epoca neotecnica, dunque, allo strumento relativamente semplice del lavoro artigiano e contadino si sostituisce la Macchina complessa del lavoro operaio. Il consolidamento e lo sviluppo della Macchina determina il superamento delle tecniche produttive della società preesistente. Con la Macchina, nuovo strumento di lavoro, emerge la borghesia, nuova classe sociale. La Macchina è di proprietà della borghesia, che quindi è anche la classe che detiene il potere. Come ogni classe egemone, la borghesia sente il bisogno di sublimare il suo potere, di creargli un alibi spirituale, di renderlo per così dire celeste. Insomma ha bisogno di una forma d'arte che sia insieme bella e ideologica, problematica e tuttavia edificante, elusiva e insieme pensosa delle sorti dell'umanità (borghese). Liquidando o rendendo anacronistiche le tecniche produttive anteriori al suo avvento, la Macchina ha anche messo definitivamente in crisi le tecniche coeve di produzione dell'immaginario fabulativo. Il *Don Chisciotte* rappresenta il momento culminante di questa crisi. Dopodiché nasce il romanzo nell'accezione moderna (borghese). Si è detto più sopra che il romanzo è la «favola» della borghesia (e vorremmo poter aggiungere, carduccianamente, la «favola breve è finita»).

Ora questa favola deve funzionare esattamente come la Macchina, sennò la nostra ipotesi, a questo punto, non ha neanche il valore di una seducente congettura. Ebbene, ci sembra di poter affermare che il romanzo borghese funziona come la «sua» Macchina, né più né meno.

Ma intanto: che cosa precisamente intendiamo per Macchina? Qui, per noi, una Macchina è una tecnica o un complesso di tecniche produttive, di beni materiali e anche di servizi. *Non è un prodotto, ma il procedimento che ne consente la produzione.* La prima rivoluzione industriale è caratterizzata dall'impiego dell'energia termica, in luogo dell'energia idraulica, e dell'energia umana, ecc. Gli effetti sociali dell'invenzione di "Watt sono noti a tutti: la fabbrica moderna sorge con l'uso dell'energia termica. L'assioma proverbiale secondo cui è lo strumento a creare la funzione è più che mai valido in questo discorso. L'energia termica soppianta l'energia contadina e artigiana, produce uno squinternamento in tutta la compagine sociale. Invece della terra e della bottega, adesso è la fabbrica il luogo deputato del lavoro. Per la società ottocentesca la Macchina si identifica, inconsciamente o no, con la Fabbrica. Marx è il pensatore sommo della Fabbrica, nel senso che è riuscito a coglierne tutte le implicazioni a tutti i livelli. Per questo il pensiero di Marx è così radicato nell'Ottocento, nella realtà reale di quel secolo. Un'analisi stilistica di qualche campione della sua prosa rivelerebbe una certa «mistica del lavoro», propria alla società del XIX secolo. La Fabbrica addensa gli uomini in spazi ristretti e insalubri, è la caricatura di una vera comunità umana. In teoria dovrebbe unire gli uomini tra di loro, di fatto tende a separarli. Tra l'altro l'energia termica frantuma in miriadi di unità il processo che congiunge l'uomo al prodotto del suo lavoro. Fondamentali funzioni degli organi tattili umani sono state sostituite dalla Macchina. L'uomo contempla esterrefatto il fenomeno delle «magnifiche sorti e progressive». Ma di quale uomo si tratta? Non certo del borghese e degli intellettuali complici della borghesia, bensì del proletario e degli intellettuali che ne rappresentano in qualche modo le aspirazioni libertarie. Così da una parte si celebra, dall'altra si nega. Ma sono le due facce di una stessa medaglia: cioè la Macchina-Fabbrica, che simula di unire quando, in realtà, separa, che allevia (modicamente) la fatica manuale delle epoche precedenti ma al tempo stesso aliena di più l'uomo dal prodotto per il quale lavora (e quindi il peso della fatica fisica e psichica resta tale

e quale). Se questi sono gli effetti provocati dalla Macchina, nessuna meraviglia se l'immaginario romanzesco ne simuli il funzionamento.

Consideriamo questo schema narrativo (le prime tre proposizioni sono le *costanti*, le altre quattro le *varianti*: usiamo ancora Propp in modo molto riduttivo):

L'eroe deve realizzare un progetto materiale o ideale.

La società gli oppone ostacoli di vario genere.

Combattimento dell'eroe contro gli ostacoli.

(1) *L'eroe soccombe.* (2) *L'eroe vince.* (3) *Né l'eroe né la società trionfano.* (4) *Tanto l'eroe che la società soccombono.*

Una analisi strutturale di alcuni capolavori della narrativa ottocentesca ci permetterebbe di inventare lo schema suddetto con le relative varianti. In *Teoria del romanzo* (ed. Sugar, 1962), Lukàcs, partendo dall'«anima» degli eroi, fa una classificazione di questo tipo: (a) il romanzo dell'idealismo astratto; (b) il romanzo psicologico; (c) il romanzo educativo; (d) il romanzo epico. In (a) l'anima dell'eroe è troppo angusta rispetto alla complessità del mondo, perciò il protagonista va a sbattere il muso contro i mulini a vento (*Don Chisciotte*). In (b) succede il contrario: sono le esigenze dell'anima a rivelarsi esuberanti, a chiedere più di quanto il mercato possa offrire (*L'educazione sentimentale*). In (c) il braccio di ferro tra eroe e società termina con un nulla di fatto (*Wilhelm Meister*). Infine in (d) eroe e società cercano di confondersi col ritmo eterno della natura, equiparata alla storia, che è la comune antagonista (*Guerra e pace*).

La classificazione del giovane Lukàcs mira, tutto sommato, a conferire uno statuto privilegiato all'anima, in conformità all'idealismo hegeliano. È da notare che il caso (1) si riferisce tanto al tipo (a) quanto al tipo (b). Significativamente Lukàcs non ha preso in considerazione la variante (2), che appartiene al filone del romanzo popolare o popolaresco (*I Miserabili* e compagnia bella). Ma privilegiare nel romanzo l'anima, o la psicologia, o la coscienza, significa menomare l'altra importantissima e forse fondamentale categoria narrativa: la

vicenda, che è caratterizzata dalle azioni, idest dalle funzioni in senso proppiano.

Al di là (o sopra o sotto) dello stile individuale, del timbro irripetibile, dell'arte peculiare di ciascun romanziere, si libra la struttura o se vogliamo il «genere». Paradossalmente (ma non tanto) il lettore legge in ultima istanza il «genere», recepisce e introietta lo schema: proprio perché il mondo nel quale vive, l'universo crudo della realtà economica, gli si offre come schema, ripetizione, tecnica. Non è del tutto decisivo che l'eroe sia per esempio una donna in fregola di evasioni erotico-sentimentali, o un giovane invasato da megalomanie napoleoniche: questi sono attributi che colorano e «storicizzano» ma non spezzano la ferrea successione delle costanti. Decisivo è che l'eroe deve realizzare un progetto materiale o ideale, che la società gli oppone ostacoli, che l'eroe è costretto a combattere questi ostacoli. Decisivo in quanto, in definitiva, lo schema del romanzo borghese non si discosta da quello della fiaba, palesando una continuità che sarebbe stato molto strano se avesse infranto totalmente. L'infrazione si verifica nell'ultimo segmento, nell'epilogo. Mentre nella fiaba l'eroe vince sempre, che è come dire che tutti i salmi finiscono in gloria, nel romanzo gli succede di soccombere o, alla più buona, di conseguire un rassegnato pareggio. È dunque per l'elemento terminale che morfologicamente il romanzo si distingue dalla narrativa a struttura fiabesca, che nell'autore, anonimo o meno, è inconscia, cioè mitica. Per questo gli antichi fabulatori non si preoccupavano di essere «originali». Anzi erano ossequiosi della tradizione, dello «schema tramandato».

Come la borghesia è la classe che si distingue per l'uso «conscio» della Macchina, il romanzo è il genere che si distingue per la soluzione «consapevole» dell'epilogo. Come la Macchina connota radicalmente la sua classe, l'uomo di lettere, erede dell'antico fabulatore, ha rispetto a lui un più di coscienza, individua se stesso, fa di sé orgogliosamente un principio, un'origine. Il romanziere ricerca l'originalità. Ma è impossibile liquidare di colpo il retaggio della tradizione: si può solo trasformarla con l'immissione di qualche elemento formale nuovo. Funzionalmente questi elementi si ridu-

cono a quattro, indicati da noi con le varianti: (1), (2), (3), (4).

Sarà un'indebita forzatura, sta di fatto che ci sembra di poter attribuire ogni determinata variante a una specifica classe sociale. Per esempio, (1) corrisponde all'ideologia aristocratico-monarchica; (2) all'ideologia populista;³ (3) all'ideologia legalitaria dello Stato come entità sovrindividuale; (4) alla visione religiosa della vita. E la borghesia dov'è? Non c'è, chiaro. Giacché possiede la Macchina, giacché il dominio effettivo della società è suo, la borghesia è dappertutto e in nessun luogo, proprio come Dio. Nell'Ottocento, la borghesia non ha bisogno di presentarsi: la borghesia è la totalità del mondo, sic et simpliciter. Tutte le classi confluiscono irresistibilmente nella «fonduta ideologica» della borghesia, o se si preferisce, nella sua Macchina tecnologica. Nell'ambito del romanzo, le varianti (1), (2), (3), (4) non sono che varianti della struttura borghese della società. Il romanzo è irrimediabilmente della borghesia, è il suo specchio e il suo alibi, e anche, da padre a figlio, la sua costante preoccupazione nel campo dell'arte. Rischia il ridicolo chi pretende di privilegiare il realismo nella «grande famiglia» del romanzo borghese.

Tutti i romanzi sono borghesi, e quindi, con varianti diverse, sono tutti realistici, ovverossia rispecchiano «dialetticamente», chi più chi meno, le tendenze implicite della società borghese. Chi più chi meno, s'è detto. Logico: tra il romanzo che aderisce passivamente e quello che tenta la via della strenua problematicità del linguaggio e dell'ideologia c'è una certa differenza, come c'è tra un intellettuale piffero della borghesia e un intellettuale dissonante e dissenziente. Ma bisogna avere la consapevolezza del dato bruto e brutale che nell'800 le opere narrative stavano tutte sullo stesso caravanserraglio, spinto dai vapori della borghesia. E oggi la situazione non è molto diversa. Tant'è che l'ipercapitalismo inghiotte digerisce e trasforma tutto in oro, anche lo sterco irridente dell'avanguardia.

³ I romanzi popolari di Dumas, di Sue e di altri sono quindi «scopertamente» delle «favole pro fabbrica». Ce lo conferma l'inequivocabile «lieto fine».

Da notare che il realismo socialista, sub specie zdanoviana, o il populismo sociale, è determinato dalla variante (2), cioè dallo schema più reazionario del romanzo ottocentesco, quello per intenderci e ripeterci di Dumas padre e di Sue. Ma nell'attuale fase non ha più molto senso operare dei *distinguo*. Poiché nel romanzo d'arte lo scacco dell'eroe è di prammatica (e completamente superfluo ai fini della negazione dell'ordine costituito) l'eroe che «vince» del romanzo di consumo ha almeno la pudicizia di non essere d'arte, ovverossia di non dar patenti di nobiltà alla borghesia. Del resto, siamo arrivati al punto in cui la borghesia in avanscoperta se ne infischia del romanzo: popolare o d'arte, per lei fa tutt'uno, non ne ha più bisogno, li confonde, li mescola, lascia intendere che è giunto il momento di togliergli il diritto di cittadinanza. Ha urgenza di una nuova forma letteraria celebrativa (e si può celebrare anche negando, come s'è visto).

Riallacciandoci allo schema e alle argomentazioni che ne sono seguite, possiamo semplificare così:

*L'eroe deve realizzare un progetto materiale o ideale.
La società gli oppone ostacoli di vario genere.
Combattimento dell'eroe contro gli ostacoli.*

L'eroe «si illude», caso per caso, o di soccombere, o di vincere, o di aver trovato un «dignitoso» modus vivendi, o infine di essere inghiottito insieme alla società nel ventre di Madre Natura (religione, flusso eracliteo, ecc.). *Chi di fatto vince è lo schema.*

Quindi tutte e quattro le varianti si riducono a una: *l'illusione dell'eroe di scegliere liberamente il proprio destino*. Possiamo ora capire meglio il significato della brillante formula di Lukàcs per definire il tempo del romanzo tradizionale: «Il cammino è iniziato, il viaggio è terminato». Le gesta dell'eroe borghese non sono che un susseguirsi di «vagabondaggi» che culminano nella staticità di un miraggio della coscienza. L'eroe vuole possedersi sperimentandosi nel mondo, ma alla fine sarà il mondo a possederlo sperimentandolo come oggetto. O che perda o che vinca, o che venga a patti con la società o che in un mistico abbraccio con essa

si abbandoni alla corrente della storia, l'eroe conclude il suo viaggio sotto il segno della ferrea necessità. L'autoaffermazione gli è negata in partenza. La legge delle costanti non permette altre alternative: l'antico fabulatore lo sapeva bene e lo dimostrava con il suo supino ossequio alla tradizione, come s'è detto. Il romanziere non lo sa o finge di non saperlo visto che si vanta di inventare *ab ovo*. Ma probabilmente non ne ha colpa: responsabili sono le «varianti» o meglio, l'euforica illusione di libertà che provocano le varianti.

Riformuliamo l'ipotesi così: il funzionamento della Macchina è omologo alle tecniche di produzione del messaggio romanzesco. L'uomo lavora materie prime per ricavarne beni di consumo immediato, per soddisfare un bisogno autentico e riconoscersi, realizzarsi in questa soddisfazione. Ma già in alcune fasi del processo lavorativo la Macchina fa a meno dell'uomo, lo scarta, lo sostituisce. Quanto al prodotto, ha subito la solita trasformazione «magica»: è irriconoscibile dalla materia prima. Inoltre la Macchina perpetra l'estremo crimine: dovendo in ogni caso produrre, produce beni non richiesti, che con un atto di coercizione psicologica soddisfano bisogni illusori.

Mettendo a confronto lo schema romanzesco con lo schema della Macchina, le analogie strutturali appariranno più evidenti:

- (a) L'eroe deve realizzare un progetto «fittizio», materiale o ideale.
- (A) L'uomo deve soddisfare un bisogno «concreto», materiale o ideale.
- (b) La società «fittizia» oppone all'eroe ostacoli «fittizi» di vario genere.
- (B) La Macchina si frappone fra il lavoro dell'uomo e il suo scopo.
- (c) Combattimento dell'eroe contro gli ostacoli.
- (C) Lotta dell'uomo contro la «resistenza tecnica» della Macchina, onde conseguire il suo scopo.
- (d) L'eroe si «illude» di aver realizzato i suoi progetti.
- (D) L'uomo si «illude» di aver conquistato l'oggetto concreto del suo bisogno.

Se si tiene presente che l'illusione è sinonimo di alienazione, di falsa coscienza, non si tarderà a comprendere che è quest'ultima la mèta reale cui tendono, sia l'eroe fittizio che l'uomo concreto.

Ogni romanzo moderno porta il marchio della profonda alienazione di chi lo ha creato: il romanziere. Si dirà che anche il fabulatore era alienato. Certo: ma non ne era consapevole, non era posseduto dalla «coscienza infelice». Non era ancora, insomma, l'uomo della doppia alienazione.

Il romanzo (e il romanziere) è gettato in un dilemma insolubile: anche se rappresenta tutte le ignominie della società, finisce per glorificare se stesso e quindi la società che lo ha partorito. Peggio: più realistico è e meglio serve al funzionamento della organizzazione sociale della borghesia. Ricchissimo di attributi anagrafici, ambientalmente iper-determinato (Balzac, Stendhal, ecc.), l'eroe del «realismo critico» crea l'illusione di essere vero, di esistere in carne ed ossa, colloca la sua vicenda esemplare sotto l'egida della «necessità della vita». E infatti il funzionamento della Macchina è «necessario». Giustamente Valéry s'indignava all'idea che una marchesa da romanzo potesse uscire alle cinque: non perché erano le cinque ed era una marchesa (come pensava lui), ma perché la libertà dell'eroina era sottomessa alla tirannia tangibile dei tempi di produzione della Macchina, e quindi della necessità dei tempi-funzioni dell'eroe. (Ma Valéry non lo sapeva).

È sintomatico che nel primo quarto del nostro secolo la crisi del romanzo si manifesti nell'atteggiamento ambivalente delle avanguardie nei confronti della Macchina: il Futurismo la celebra visceralmente, facendone senza volerlo la parodia; il Surrealismo la rifiuta, la rimuove, la stravolge, la introietta e la fonde nell'immaginazione dell'inconscio, senza tuttavia poterla eliminare dal teatro del mondo. (Stiamo sempre parlando del romanzo, futurista o surrealista che sia).

La bestia nera

La poesia lirica è stata sempre la *bête noire* della borghesia, e tanto più era lirica quanto più *bête* riottosa e irrazionale e inesplicabile era: Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire, ecc. Perché? Perché il lavoro lirico non poggia sulle funzioni razionali degli eroi, anzi non ha affatto eroi né intrecci né dispiegamenti narrativi. Disdegna il tempo planimetrico della vicenda. Il lavoro lirico è discensionale: ricerca il mito originario, la voce sepolta dell'umanità. Il suo linguaggio si disincaglia rapidamente dalla Macchina, infrange le barriere del Super-Io e dell'Io per ricongiungersi all'Es, dove «non c'è nulla che corrisponda al concetto di tempo, nessun riconoscimento di un decorso temporale, nessuna attuazione del processo psichico in virtù d'un processo temporale», ecc. (Freud). La poesia lirica misura d'un colpo l'abisso che separa il principio della realtà dal principio del piacere. Il suo linguaggio è gioco primordiale, è desiderio appagato. I suoi eroi sono segni che si intrecciano per comporre la figura del silenzio, della quiete, della pura creatività. Per la borghesia, al contrario, la creatività pura deve essere trasformata in produzione di segni utili, pieni di significato razionale: perché la razionalità sarà in ogni caso quella borghese.

Terzo Mondo e Automazione

Al presente, in modo significativo, il romanzo tende allo statuto del «lavoro lirico». Si sbarazza di eroi-personaggi e funzioni, fa piazza pulita di psicologie e di ambienti, squassa il tempo cronologico, vuole affrancarsi persino dallo stile. Unico suo protagonista, ormai, è l'eroe linguistico. Tutto il peso della «fabula» grava sulle spalle di questo eroe. Chi è, donde viene, dove va? Interrogativi di teologia spicciola e nondimeno drammatici. Intanto ci capita di accorgerci che l'energia termica è stata soppiantata dall'elettricità e poi questa dall'elettronica, che ci sta automatizzando tutti, di dentro e di fuori. La nostra coscienza è la coscienza latente dell'era

dell'Automazione. Paradossalmente (ma anche qui, non tanto) sognamo il paradiso perduto dell'era della Meccanica. Ci indignamo giustamente per i popoli della fame (eufemisticamente chiamati Terzo Mondo), ma se, come dice Marx, le società più progredite sono l'immagine di quello che saranno in futuro le società più arretrate, allora nel nostro fatalismo siamo in compagnia di Marx, piaccia o dispiaccia. Vogliamo dire che anche la coscienza latente del Terzo Mondo è la coscienza latente dell'Automazione. Ora, il carattere distintivo dell'Automazione⁴ è l'informazione. Più precisamente, l'informazione è il *prodotto* dell'Automazione. Ciò vale a dire che i veri beni dell'uomo di oggi sono delle informazioni. Mangiamo informazioni, ci vestiamo di informazioni, creiamo informazioni. La nostra cultura è una inesauribile raccolta di informazioni, è informazionale. Sarà stato anche questa volta un caso se la teoria dell'informazione si è sviluppata quasi contemporaneamente con l'elettronica. Pure un caso sarà stato l'impatto della linguistica strutturale con la teoria dell'informazione. Certo è che certe coincidenze finiscono per insinuare forti dubbi sulla «casualità del caso».

Non raccontare storie

Per effetto dell'informazione, la merce non solo appartiene ancora di meno al lavoro dell'uomo, ma diviene addirittura chimerica. La merce si ritrae dietro l'informazione, alla quale delega il compito di soddisfare i bisogni umani. Per dirla semplice, ci soddisfiamo di notizie. Non può esserci caricatura più tragica del mito originario dell'unità armoniosa e «corposa» di tutte le cose con gli uomini e di questi con i loro simili. Si tratta di un mito, beninteso, ma di un mito che, ci ammonisce la psicanalisi, si propone continuamente, nonostante i feroci trattamenti repressivi, alla coscienza dell'uomo. E allora si spiega perché l'eroe del romanzo odierno non è né realistico né antirealistico: è semplicemente linguistico, cioè linguaggio che prolifera su se stesso, che «gioca

⁴ Vedi Friedrich Pollock, *Automazione* (ed. Einaudi, 1970).

seriamente» con se stesso alla ricerca del piacere perduto. Ma come il romanzo classico non sfuggiva ai processi lavorativi della Macchina, così il romanzo odierno non sfugge ai processi lavorativi dell'Automazione, che, dovendo tuttora e in modo più massiccio giustificare la produzione di merci superflue e la chimericità dei bisogni, vuole che si giochi: e il linguaggio, simile al clown, gioca. E più elegantemente gioca, meglio è: la maschera sarà tanto più convincente. Il «pensiero planetario», che suscita interesse anche presso studiosi marxisti (Axelos), è dovuto all'Automazione.

Ovviamente c'è gioco e gioco. Il linguaggio automatizzato (si badi: non «automatico» delle tecniche surrealistiche) può diventare complice dell'ideologia dominante simulando un «ordine», cioè garantendo e avallando lo *status quo*. Qui non prendiamo neanche in considerazione il romanzo cosiddetto tradizionale. Il romanzo a eroi anagrafici (figli dell'energia termica ed elettrica) non conta più nulla. Sul terreno dello scontro culturale, il romanzo tradizionale vale quanto quello popolare di consumo, se non meno. No, qui parliamo della «fabulazione linguistica» (non ci vengono in mente formule diverse per definire l'immaginario romanzesco che si va facendo sotto i nostri occhi) e dei vettori di poetica che emergono divergono e convergono a partire da essa. Ma a questo punto s'impone una domanda piuttosto imbarazzante. Se il romanzo classico era in ogni caso la celebrazione della borghesia, il suo orizzonte invalicabile, allora anche la fabulazione linguistica sarà in ogni caso la «favola» della classe che si identifica con l'Automazione. Potremmo rispondere che sì, purtroppo è vero, e tirare le somme conseguenti che sfociano nel rifiuto totale di «raccontare storie». E qualcuno, infatti, s'è comportato così, e altri medita di farlo. E una soluzione. L'altra è di «lasciarsi andare», senza tanti patemi, visto che, a quanto sembra, il desiderio di narrare è insopprimibile nell'animale uomo. Ma c'è una terza soluzione, che potremmo definire del senno di poi: fare in modo che la fabulazione, prima che sia troppo tardi, si sottragga alle leggi di funzionamento della Macchina Automatica. Né silenzio né contestazione dall'interno: ma regressione, fuga. Fuga «dialettica» dal principio della realtà, ricerca dispe-