

Antonio Scurati

L'angelo della cronaca

Un angelo con gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. Sembra allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Si rivolge al passato: un'immane catastrofe accumula ai suoi piedi rovine su rovine. Senza tregua. Lui vorrebbe trattenersi, destare i morti, ricomporre l'infranto. Ma le sue ali dispiegate, impigliate in una tempesta che spira dal paradiso, lo spingono insensibilmente verso il futuro, cui volge le spalle. La tempesta è ciò che un tempo chiamavamo progresso, l'angelo è il celeberrimo angelo della storia di Walter Benjamin.

Una riflessione su come si possa oggi raccontare il nostro mondo deve, forse, ripartire da qui. E chiedersi: che ne è stato di quell'angelo nuovo? Dobbiamo chiedercelo perché, stando a François Hartog, non tutte le società pensano il rapporto tra passato, presente e futuro allo stesso modo e nella nostra società – dopo che fino agli anni Sessanta ha prevalso un regime di storicità orientato al futuro – è subentrato un regime di storicità caratterizzato dall'egemonia del presente. In questo regime di "presentismo" – spinto da un'economia mediatica in cui l'immediatezza e la simultaneità globale diventano preponderanti – la narrativa contemporanea tende a schiacciarsi sulla narrazione del contemporaneo. Il che ci obbliga a chiederci: come si racconta il presente quando non c'è che quello?

La letteratura – quell'idea che nasce con l'età moderna votandosi al culto degli antichi e alla promessa, mai mantenuta, dei posteri – deve oggi accorciare le distanze. Si vede costretta a entrare nella zona di contatto con il presente. Tutto il passato sembra averci dimenticati e il futuro non dura più a lungo. Impazienza assoluta.

Siamo, dunque, all'eclisse delle poetiche dello scarto ottocentesche. Il secolo della Storia, radicalmente futurista, si era consegnato a un ordine del giorno che imponeva di scartare a ogni costo e a tutto campo: scartare dal linguaggio ordinario, dall'ideologia dominante, dal tempo presente. L'obbligo di aderenza impone, invece, alla letteratura odierna proprio la fuoriuscita da quell'idea moderna di contemporaneità. Tanto dall'inattualità nicciana (il contemporaneo pensato come intempestivo, che situa ogni contemporaneità al presente nel punto di sfasatura rispetto a esso, di modo che l'artista possa stabilire una relazione con esso solo attraverso un sistematico anacronismo, solo non coincidendo, solo aritmando), quanto dalla negatività adorniana (l'eredità del travaglio hegeliano che prescriveva di tener fermo alla contraddizione, di non distogliere lo sguardo dall'abisso, di coltivare la lacerazione, il disagio, la dissonanza, la sofferenza introiettata e custodita per sottrarsi alle oppressioni di un presente in nome di un avvenire di redenzione). Insomma, il Ventesimo è stato, nelle arti, nel pensiero e in letteratura, un secolo di sistematico smarcamento. Il Ventunesimo si apre all'insegna del marcamento a uomo, asfissiato e asfissiante, sul presente.

Personalmente, avverto questo "presentismo" declinarsi in "cronachismo". Sotto la pressione dei linguaggi mediatici, quando l'orizzonte ampio della Storia e delle sue storie si frantuma in cronaca di un oggi assoluto, si depriva con ciò della possibilità di entrare in un racconto più grande, sia esso magari anche racconto del Male. Il posto di questo confronto ultimativo, tragico, magari anche disperato, con una figura del Male spaventosa, terribile, magari anche invincibile, ma a portata d'uomo, ad altezza di un uomo che si erge sulla faccia di una terra magari desolata ma che vi si erge in tutta la sua statura, quel posto viene occupato da una proliferante illusione che, come dicevamo, per dare prova di autenticità si cala

sempre più nei toni crudi, nel sangue, nello sperma, rimesta nel torbido, nel triviale, nel sozzo. Non ci sono nazisti nel tempo della cronaca, soltanto delinquenti e serial killer. È il trionfo del delitto a basso costo, della carneficina come pranzo di gala, l'oscillazione bipolare tra horror e fun.

La nostra casa mediatica viene così infestata da spettri del male diurni e quotidiani, nel senso che durano un solo giorno come il giornale quotidiano. Fantasmi di malvagità ineflabili e improbabili, la cui inconsistenza è provata dal fatto che sono sempre posti o al di sopra o al di sotto dell'umano. Spauracchi ineluttabili che ci lasciano inermi e inetti perché si collocano sempre o troppo in alto o troppo in basso rispetto alle nostre possibilità d'azione e autentiche preoccupazioni. Mostri mitologici o altrettanto mitici animali da bestiario urbano. Queste sono le figure del male che affollano i nostri palinsesti esistenziali, lasciandoci a pencolare tra malia e scoramento, incerti se preferire il sovrumano o il subumano per le nostre serate tristi trascorse davanti alla tv. Ed ecco, allora, che ritorna, ineludibile la regola della miopia cronachistica: ogni giorno un delitto e un delitto al giorno. Il risultato è un malsano cronicizzarsi dell'esistenza, individuale e collettiva. La vita, se letta nelle pagine dei giornali o vista in tv, scendendo a teatro di fattacci e fatterelli, finisce con l'apparirci come una malattia inguaribile di lungo decorso. La Storia, che è sempre lotta per la storia, si eclissa. La comunità, che scaturisce sempre da quella lotta, si assenta. L'individuo, che esce dalla propria solitudine soltanto con la lotta in cui si unisce ad altri, spento il televisore (o il computer), ripiomba in essa.

A ben guardare, la malattia spirituale del nostro tempo è di tipo speculativo. La cronaca, si sa, è specchio del presente. Ma quando non c'è altro al mondo che non sia il presente, lo specchio finisce con il riflettere sempre e soltanto l'immagine di se stesso. All'infinito. Una fantasmagorica messa in abisso

di superfici riflettenti. Una galleria degli specchi che nessun piede umano percorre. La reggia di Versailles il giorno dopo la scomparsa del genere umano. Cattiva infinità. Cronachismo, cronicismo.

Molte delle opere d'arte che, in diversi campi e in modi diversi, hanno tentato negli ultimi anni di abbracciare il dominio assoluto del presente – sforzandosi, al contempo, di sottrarsi al suo abbraccio soffocante – hanno messo in pratica alcuni dei principi fondamentali di una nuova narrazione del contemporaneo: A) Esercitare un'intelligenza delle superfici, divenire superficiali per profondità; atterrirsi, letteralmente, come astronauti in ricognizione lunare, allineando l'occhio alla superficie desolata e corrugata dell'oggi assoluto. B) Stabilire un necessario rapporto di vicinato con il proprio qui e ora. Non necessariamente di "buon vicinato", anzi, molti dei nuovi narratori del contemporaneo ingaggiano un rapporto di rivalità mimetica con esso, accettano le sue sfide scendendo sul suo terreno, rischiando così risposte parzialmente isomorfe. Accettano, insomma, di somigliargli. Ma gli si fanno sotto, come in una bagarre pugilistica, per piazzare il proprio colpo. C) Sapersi prigionieri di una bolla d'immanenza. Bolla che, dopo la fuoriuscita dalla Storia, ultimo incanto del mondo, ultima estasi di una metafisica che procedeva per sganciamenti orizzontali, non è più quella della concezione postmoderna del linguaggio come prigioniera di segni privi di referente ma quella di un tempo senza vie d'uscita, affranto da struggimenti di trascendenza, nostalgie, rivolte al passato e al futuro, di ciò che non si è mai conosciuto o mai si conoscerà.

Una poetica dello struggimento. Questo personalmente ho tentato fin dai miei esordi. Me ne accorgo soltanto ora, accidentalmente, retrospettivamente, solo perché richiesto di voltarmi indietro a gettare uno sguardo sopra la mia spalla. Esordii nel 2002 con un romanzo storico di seicento pagine,

Il rumore sordo della battaglia, in cui narro la cosiddetta “rivoluzione della polvere da sparo”, la fine del medioevo cavalleresco e l’inizio della modernità hegeliana della universale, indifferente e impersonale morte, un Rinascimento popolato soltanto di guerrieri e di nessun artista.

Volendo, nel mio piccolo, resistere a quella cultura di massa che metteva l’osceno in luogo del tragico e la cronaca in luogo dell’epica, pensai di aggredirne il grande rimosso raccontando non la sua guerra ma la sua inesperienza della guerra. Per farlo, affilai il vecchio arnese letterario del distanziamento – distanziamento storico, distanziamento dell’autore rispetto alla propria finzione, della finzione rispetto alla sua realtà di riferimento. Volevo rispondere con onestà intellettuale alla questione che ci interrogava su cosa dovesse essere una letteratura senza comunità, senza Storia, senza mondo, se non voleva tradire l’inesperienza su cui si fondava. Volevo scrivere un romanzo meta-pop, un romanzo che non ripudiasse la propria nascita al tempo della cultura di massa ma che non la ricevesse come un privilegio, che le appartenesse ma che le resistesse, volevo scrivere un romanzo che si sedesse a tavola con lo spirito del tempo, bevesse il suo whiskey, ci andasse persino a letto assieme e il giorno dopo rimanesse comunque abbastanza libero da votargli contro (in questo modo mi esprimevo allora).

Volevo l’epica che non potevo avere ma volevo anche l’antiepica da cui non potevo fuggire. Desideravo altro ma mi attenevo a me stesso. Allora decisi di raccontare l’epopea dei miei guerrieri medievali travolti dalla Storia e, al tempo stesso, a capitoli alternati, la vicenda del fittizio autore del romanzo storico, un oscuro, frustrato professore di liceo, e dei motivi deliranti e meschini per cui lo scriveva.

Creare un metalivello, una zona di riflessione della finzione su se stessa, avvelenare il piacere dell’immaginario e del

ta "rivo-
to caval-
universale,
popolato

a di mas-
onaca in
osso rac-
ella guer-
listanzia-
ell'autore
o alla sua
intellet-
se essere
mondo,
a. Volevo
non ripu-
nassa ma
artenesse
si sedes-
hiskey, ci
nesse co-
sto modo

anche l'an-
o ma mi
poepa dei
po stesso,
romanzo
lei motivi

lla finzio-
ario e del

testo, queste erano le strade già battute, e su quel cammino mi misi anche io. Canto e contro canto, estasi e scoramento, sublimità e mestizia. Già al principio degli anni zero avevo, dunque, intrapreso il cammino dell'epica, allora un cammino piuttosto solitario. Ma, oggi come allora, l'epica mi appariva accettabile soltanto a condizione di non farne parte. Prese nel dissidio del nostro struggimento, l'epica e la Storia erano sottoposte a una barratura d'origine. Bisognava saperlo, pena la caricatura.

Poi mi parve che si dovessero tentare altre strade e, in una seconda versione, eliminai il metalivello dal mio romanzo storico, aggiungendovi un capitolo che cambiava, quanto meno nelle mie intenzioni, il senso del finale e, speravo allora, anche il senso del suo finire (e dunque il senso del tutto). Cercai di ragionare su questa scelta in un breve saggio intitolato *La letteratura dell'inesperienza*.

Credevo ancora che si dovesse resistere all'oscenità anti-tragica e al cronachismo antistorico della cultura di massa, credevo ancora che l'immaginario finzializzato esercitasse un'azione oppressiva sulla vita della mente, credevo ancora che lo scrittore dovesse esercitare una funzione critica per essere qualcosa piuttosto che niente. Lo scrittore – così ragionavo – se voleva sopravvivere pur divenendo altro da ciò che era stato in passato, doveva continuare a essere il veleno del proprio ambiente sociale, ma oggi il suo ambiente sociale era un ambiente immaginario. La critica della società, dunque, non si poteva esercitare se non come critica dell'immaginario. E se la cultura di massa realizzava l'*homme imaginaire* incenerendo le linee di confine tra fittizio e immaginario, e dunque quelle tra reale e fittizio, non aveva più senso rimarcare il territorio finzionale del romanzo quando nella vita quotidiana l'immaginario non era più perimetrato dal reale (o viceversa). L'esibizione della letterarietà della letteratura non era più una

trincea critica difendibile. L'estetizzazione della vita quotidiana l'aveva aggirata. Invece di prenderla d'assalto, l'aveva presa per fame.

Il romanzo storico, il romanzo che adotta la Storia a propria materia d'elezione, mi appariva in ogni caso ancora un sentiero da percorrere. Ho continuato, perciò, ad alternare un romanzo di ambientazione contemporanea a un romanzo ambientato in un tempo altro dal presente, il passato o il futuro. Il contrappunto tra canto e controcanto, la poetica dello struggimento non si esprimeva più all'interno di un singolo testo ma nel corpus complessivo dell'opera. Ho intrapreso così, senza esserne del tutto consapevole, la composizione di una trilogia sui rari momenti epici della storia italiana della modernità. Prima ho scritto sul Rinascimento, poi sul Risorgimento e ora mi accingo, se avrò forza e incoscienza sufficienti, a scrivere della Resistenza. Nel frattempo, la mia produzione di ambientazione contemporanea planava sempre più verso il quotidiano, l'intimo, il domestico, la vita umile. Con *Il padre infedele* ho scritto il mio primo libro in cui non muore nessuno. Al contrario.

Ma in definitiva, che tipo di specchio è questo che la narrativa del contemporaneo mette sotto il muso del presente? Specchio deformante, fedele, specchio ustorio? Temo di no. È uno specchietto retrovisore.

La versione aggiornata al tempo della cronaca del vecchio angelo nuovo, oggi caduto dalle altezze della storia, viaggia costretto in un abitacolo di utilitaria. Gli occhi li tiene sempre spalancati, la bocca aperta, ma ora, imprigionato nel presente, la sua postura è curva, la spina dorsale inarcata sul volante, le ali ripiegate. Nessun vento del paradiso a sospingerlo, solo un motore a scoppio. Non sa che volto ha il nostro angelo triste: fintanto che rimani alla guida, infatti, non ci sei mai tu nello specchietto retrovisore. Costretto in quell'angusto spa-

otidia-
a presa

a pro-
ora un
ernare
manzo
o il fu-
a dello
singolo
apreso
ione di
a della
Risor-
i suffi-
ia pro-
pre più
e. Con
muore

la nar-
sente?
di no.

ecchio
riaggia
empre
esente,
olante,
o, solo
angelo
mai tu
o spa-

zio in movimento, il suo mondo è governato dalla relatività ristretta: qualunque gesto, anche il più ampio, non ha vera grandezza perché è relativo al sistema di riferimento di un piccolo abitacolo.

Deve avanzare rivolto al futuro l'angelo della cronaca, frontale, diretto, ma l'orizzonte è vuoto, la superficie è glabra, il parabrezza opaco. Può solo guardare avanti ma non si vede a un passo. Oppure può costringere lo sguardo a un rimbalzo retrogrado. L'occhiata obliqua non gli restituisce però nessun grandioso spettacolo di rovine. Solo piccole porzioni di un mondo in decomposizione. Frantumo di frantumi. L'eco dei crolli si richiude sulle ruote posteriori dell'automobile come la scia di un'elica. Una scritta a lettere maiuscole sul ritaglio di vetro riflettente gli ricorda la regola della prossimità obbligatoria: OBJECTS IN THE MIRROR ARE CLOSER THAN THEY APPEAR. La nebbia è fitta, la strada però sembra sgombra. Si può, forse, tentare perfino un cambio di corsia. Ma l'istinto del trauma gli consiglia prudenza. Ciò che sta per piombarti addosso si trova sempre nel punto cieco dello specchietto retrovisore.