

Impegno postmoderno. L'ossimoro che avanza

Una delle “compulsioni” critiche che hanno caratterizzato la cultura italiana del Novecento (ma visibile a tutt’oggi) è quella che continua ad articolare in termini di «crisi» un determinato periodo o contesto storico-culturale, a prescindere da analisi più dettagliate e contestualizzate che tengano conto ad esempio delle nuove configurazioni dell’industria culturale o delle caratteristiche di specifici passaggi generazionali. A questa retorica “crisiologica” — che imbastisce traiettorie storiche di carattere “degenerativo”, come una sorta di biblica espulsione dalla “pienezza” delle origini — è legata una delle opposizioni più trite del contesto critico italiano ovvero quella che oppone «realismo» e «postmodernismo», attraverso giudizi di valore e non secondo una disamina descrittiva, e dove insiste una sorta di manicheismo e di periodizzazione rigida e parziale, per cui alla fecondità estetica del periodo (neo)realista ha fatto seguito il “declino”, la “crisi” della cultura italiana, coincidente con l’entrata del contesto storico-culturale nazionale in una fase di “riflusso”, ovvero nella cosiddetta epoca postmoderna. In realtà, basta dare un’occhiata anche superficiale alla produzione culturale, filosofica e artistica degli ultimi venti o trent’anni, anni di presunto disimpegno e di povertà estetica e politica, per trovare numerosi esempi di istanze emancipative e di riflessione critica che sono fiorite all’interno dell’ombrello epistemologico e estetico del postmoderno, non più legate a un qualche progetto di carattere organico, ma a personali esigenze di carattere etico e civile. Questo è consentaneo a un movimento analogo in ambito sociale: alla crisi della politica tradizionale la società civile ha risposto, proprio negli anni del “disimpegno” e del “riflusso”, con una maggiore attivazione di risorse personali, che hanno portato alla nascita dal 1970 al 1999 di oltre centoventimila associazioni e gruppi di volontariato «molto più della somma delle sedi locali di tutti i partiti», con una mobilitazione di oltre quattrocentomila persone che fanno politica al di fuori dei partiti, testimoniando una vitalità che non viene mai registrata nelle discussioni a riguardo.

Il *de profundis* che si continua a cantare del postmoderno da 15 anni a questa parte è in questo senso del tutto sospetto e va letto in maniera sintomatica. Da una parte perché lo spettro dei problemi introdotto da questa categoria epistemica e storica viene spesso

ridotto in maniera quasi macchiettistica, dall'altra perché viene completamente ignorata la dimensione internazionale del dibattito critico: il valore politico del postmoderno è stato infatti ampiamente discusso ed è un dato critico e storiografico accettato al di fuori del contesto nazionale, dove da decenni si sono affrontati (e sostanzialmente risolti) i nodi epistemologici che i molti detrattori italiani della categoria si ostinano ancora a riproporre. Inoltre le esternazioni più vistose in ambito italiano sembrano da una parte girare a vuoto rispetto al loro intento liquidatorio, dall'altra appaiono come tentativi di cavalcare alcune mode culturali del momento, in questo confermando alcune determinazioni di base della postmodernità, come quella che vuole la cultura (o *cool-tura*) soggetta a regole di carattere merceologico. Chiari esempi sono visibili sia in sede letteraria che in sede filosofica, dove formule di *branding*, tutti all'insegna dell'anglosassone *new* stanno comparando (e destinandosi a prematura scomparsa) negli ultimi anni, come il *New Italian Epic* o il *New (Italian) Realism*.

Informato da un programma di carattere emancipativo, con contorni politici ben più chiari dei suoi vari detrattori italiani, il postmoderno ha sempre avuto come nucleo caratterizzante un programma di carattere etico e di sostegno a processi emancipativi, nonché un impegno attivo nei confronti di tutte le forme di discriminazione e di ingiustizia in un determinato contesto politico-culturale, dove alle macropolitiche e al massimalismo delle ideologie si sono sostituite le micropolitiche di determinati gruppi di interesse e rispetto alle sperequazioni sociali prodotte da particolari eventi o processi storici (dal colonialismo al capitalismo selvaggio).

Ancor prima della diffusione capillare del web, il postmoderno aveva inoltre posto l'enfasi sui meccanismi orizzontali e di rete sia dei processi aggregativi sia di produzione culturale, nonché sulla dimensione emancipativa del consumo culturale. Questa enfasi su orizzontalità comunicativa, meccanismi di network e democratizzazione dell'accesso alla cultura e del suo consumo, hanno contestualmente prodotto uno spostamento critico paradigmatico incentrato sulla *ricezione* dell'opera e sulle modalità di presa di consapevolezza del lettore o dello spettatore sulle qualità costruttive dell'opera stessa, coincidendo con una fase riflessiva delle forme e sulle forme artistiche come strumento di

raggiunta consapevolezza demistificate da parte di un numero sempre maggiore di lettori (gli studi di Eco o di Stuart Hall avevano individuato questi processi già negli anni '60). Il contesto culturale e critico italiano, zavorrato da troppo crocianesimo, ha invece storicamente privilegiato la centralità autoriale, sia nei giudizi critici relativi all'opera sia nella definizione stessa di impegno o di militanza artistici, concependo la trasmissione culturale sempre in termini *top-down* (ovvero attraverso quello che la sociologia della conoscenza chiamerebbe un *deficit model*), dove il "pubblico" o il "popolo" non hanno nessuna autonomia di giudizio e nessuna dimensione culturale attraverso cui legittimamente e autonomamente operare delle scelte estetiche o politiche.

Realismo, postmodernismo

Il campo critico che ha manifestato una più esplicita resistenza nei confronti delle categorie stilistiche e storiche del postmodernismo e della postmodernità è sicuramente quello letterario, particolarmente in interventi vistosamente polemici come quelli proposti da Romano Luperini in *La fine del postmoderno* (2005), assieme al lavoro critico dalla redazione della rivista «Allegoria», che ha eletto in questi anni il postmoderno e il postmodernismo a proprio bersaglio polemico, criticandone lo statuto epistemologico e estetico, visto come portatore di un nichilismo filosofico, politico e stilistico da rigettare. Si tratta di un atteggiamento a volte più prescrittivo che descrittivo, del resto comprensibile dal punto di vista di una critica che si ritiene militante. Non mancano comunque delle indicazioni interpretative che constatacono l'articolazione interna del problema, che si presenta ovviamente in termini complessi e non unilaterali. Raffaele Donnarumma, ad esempio, da una parte riconosce il perdurare del postmoderno sia in termini culturali che estetici in epoca contemporanea, dall'altra individua una sua articolazione interna relativamente alla divaricazione fra forme ormai esaurite e "degeneri" e esempi di postmodernismo «critico». In una discussione a riguardo Andrea Cortellessa ha poi sottolineato come: «in altri paesi autori dichiaratamente postmodernisti hanno potuto scrivere capolavori "politici" come *I versi satanici* (Salman Rushdie, 1989),

Vineland (Thomas Pynchon, 1990) o *La freccia del tempo* (Martin Amis, 1991); e un vero e proprio archetipo del postmodernismo cinematografico, *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick (1971), è un esempio perfetto di come si possa realizzare un apologo squisitamente politico senza affatto seguire i parametri ideologici cui ci ha abituato la modernità. E del resto sono opere in senso lato “politiche” anche quelle dei nostri maggiori narratori formati in piena postmodernità: Antonio Tabucchi, Franco Cordelli e Walter Siti». Allo stesso modo i film italiani più esplicitamente politici degli ultimi anni, *Palombella rossa* (1989), *Aprile* (1998), *Il Caimano* (2006) o *Il Divo* (2008), sono degli esempi evidenti di una conciliazione fra una elaborazione politica in atto e un’estetica ironica, citazionista, meta-cinematica, ludica, consapevolmente postmoderna (senza per questo preoccuparsi molto di autodefinirsi in questi termini).

Il problema si può considerare in due termini. Rispetto alla dimensione politica del fare letterario, in prima istanza l’atteggiamento di rifiuto del campo critico può essere letto sintomaticamente come una mossa difensiva, nel senso che la letteratura ha trovato nella modernità un suo ruolo centrale per la formazione culturale e intellettuale nazionale, mentre risulta chiaro che le forme dell’impegno in epoca postmoderna si individuino più in senso inter-mediale, facendo riferimento a una ampia varietà di generi discorsivi e espressivi, che scavalcano i forzosi tentativi di pensare la categoria solo come espressione propria della cosiddetta «civiltà delle lettere». Il problema è che l’uscita dal campo letterario non è solo un fatto epocale ormai inevitabile ma è proprio una prerogativa dell’impegno stesso che per definizione si estrinseca attraverso una pluralità di generi discorsivi e di mezzi espressivi. Come ha scritto Benoit Denis in *Littérature et engagement* (2001): «Là dove la modernità si è focalizzata sulla ricerca di una *letteratura pura*, l’impegno sembra al contrario indurre a un *logica centrifuga*, in virtù della quale la letteratura si trova minacciata di dispersione, costantemente sollecitata da questioni altre che la allontanano da se stessa cambiando il senso dell’espressione ‘fare opera letteraria’».

Gli interventi letterari informati da una urgenza politica o civile, continua Denis, travalicano i confini ristretti della «letteratura alta», piegandosi a una varietà ampia di

generi e modalità espressive: storicamente «la letteratura impegnata si presenta sovente come *letteratura di circostanza*, fatta di testi dallo statuto molto diverso (manifesti, pamphlet, articoli di giornale, piece teatrali o romanzi dalla trama estremamente situata, ecc.)». Analogamente, e contestualmente con l'aggiornamento tecnologico e mediale dell'ultimo mezzo secolo, non è casuale che molti artisti italiani contemporanei abbiano abbandonato i mezzi espressivi tradizionali della modernità (giornalismo culturale, pamphletismo, generi letterari *high-brow*), optando per forme, mezzi e generi propri della postmodernità come la televisione, la narrativa di genere, il reportage o il documentario, i blogs, la scrittura collettiva, i graphic novels. Roberto Saviano, Marco Paolini, Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto, Giancarlo De Cataldo, Wu Ming, sono solo alcuni degli autori che migrano senza difficoltà tra media e media, tra genere e genere (non senza creare perplessità fra i critici letterari), animati dalla consapevolezza della necessità di trovare vie non esclusivamente e tradizionalmente letterarie per discutere sia della memoria storica sia dei problemi presenti dell'Italia. Questo spostamento è dovuto al pubblico di riferimento che la nozione stessa di impegno invoca. Come scrive ancora Denis: «Per Sartre, l'impegno letterario comporta il lanciare un vasto *appello al profano*, e pertanto lo scrittore deve rivolgersi a una massa di lettori che una certa letteratura elitaria esclude simbolicamente dallo scambio letterario [...] lasciare questo appello al profano significa dunque rifiutare di scrivere solamente per gli *happy few*».

Si inserisce qui la seconda delle questioni rispetto al rifiuto del postmoderno e che riguarda il problema della ricezione dell'opera d'arte. La critica italiana ha sempre, crociantemente, privilegiato il momento autoriale, l'istanza produttiva della comunicazione (artistica e non), focalizzando il proprio interesse su «le opere e le attività di una minoranza socialmente influente di personaggi, movimenti, produttori di cultura alta», dimenticano le modalità di ricezione, consumo e fruizione di questi stessi prodotti. Uno dei cambi paradigmatici più significativi relativamente al postmoderno è la questione che riguarda la natura «riflessiva» dei prodotti culturali, nonché lo spostamento di un interesse critico incentrato sul lettore. La sollecitazione metanarrativa e parodica di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) non era solo un esercizio ludico-letterario ma un'interrogazione epistemica e critica, in linea con altre teorizzazioni a

riguardo come la «teoria della ricezione» (Jauss, Iser, Hall) e il lavoro di Eco sulla cooperazione interpretativa del lettore nella decodifica testuale (*Lector in fabula*) — il quale produrrà di lì a poco, l'altro romanzo paradigmatico del postmodernismo letterario italiano, *Il nome della rosa* (1980), dove il ruolo del lettore e della sua emancipazione ermeneutica, culturale e critica è al centro stesso della narrazione romanzesca.

Il postmodernismo ha messo poi sul tappeto il problema di non essere ingenui rispetto ai meccanismi di testualizzazione della realtà, della dimensione rappresentativa che è sempre intrinseca alla narrazione del reale, senza per questo consegnarsi a un nihilismo semantico o rappresentativo (non è dada!). E non si tratta tanto di una cancellazione delle nozioni di realtà o di referenza come viene spesso contrabbandato, ma la banale constatazione che qualsiasi produzione artistica, qualsiasi forma di narrazione, presuppone strategie rappresentative e discorsive, che diventano parte integrante della struttura dell'opera stessa e della sua ricezione, e mettere in mostra queste strategie fa parte da sempre della complessità intrinseca dei generi e della loro storia.

Dal punto di vista formale bisogna considerare che il postmodernismo segna un passaggio di demistificazione degli aspetti “romantici” dell'arte; un depotenziamento dell'ispirazione individuale autoriale e la crescente consapevolezza degli strumenti tecnici di costruzione dell'opera; nonché una maggiore democratizzazione dell'accesso al consumo d'arte che costruisce, per accumulo e in maniera non sempre esplicitata, una consapevolezza critica rispetto ai meccanismi della rappresentazione visibile soprattutto nei prodotti di genere. L'intrinseca riflessività del postmodernismo non deve essere concepita solo in termini di «stile», ma come la modalità attraverso cui questa riflessività emerge, presupponendo alla fine un'opera di emancipazione del lettore (secondo parametri che sono stati illustrati recentemente anche da Jacques Rancière in *Le spectateur émancipé*, 2008).

[...]

Rispetto poi al dibattito recentemente suscitato da un numero speciale di «Allegoria», su

Ritorno alla realtà?, come radicale cambiamento paradigmatico degli ultimi anni in letteratura che ha «liquidato» il sempre mal sopportato postmoderno, ci si può chiedere, banalmente, se l'esperienza della postmodernità non sia «reale» o non abbia anche un portato di esperienze esistenziali “autentiche”. Il mondo dei campus americani descritto da De Lillo è meno reale di una borgata di Napoli registrata da Saviano? Il repertorio postmoderno di Tondelli mancava forse di esperienze forti e perturbanti? Il circo Barnum dello spettacolo contemporaneo messo in mostra da Walter Siti in *Troppi paradisi* è meno antropologicamente “denso” della vita dei ragazzi di Scampia alle prese con processi di identificazione filtrati dalle canzoni dei neomelodici o dai film hollywoodiani? Del resto è lo stesso Donnarumma che sottolinea la complessità del problema: «ci sono scrittori postmoderni di grande intelligenza e forza, come Walter Siti; ci sono sedicenti realisti che inseguono a fatica il successo di reality derealizzanti. Chi oggi si misura con il realismo, lo fa sempre sull'orlo dell'irrealtà mediatica. Chi pratica l'impegno, è a un passo dal diventare una star televisiva da programma di denuncia».

Il problema critico e teorico che si pone è quello di sempre: il realismo visto come strumento privilegiato di denuncia, come motore *unico* di un autentico impegno politico in letteratura o nel cinema e come metodo per rendere edotto il pubblico delle contraddizioni del potere. È questo un problema che fa riferimento a un lungo dibattito interno alla tradizione marxista. Questa era stata ad esempio la preoccupazione di Italo Calvino e di altri autori a cavallo fra anni '50 e '60, nella oscillazione tra una prospettiva brechtiana e una lukasciana di intervento artistico e critico sulla realtà e che videro molti privilegiare la prima (contro le stesse prescrizioni dell'intelligenza marxista del periodo). Secondo l'indicazione di Bertold Brecht, qualsiasi rappresentazione teatrale non dovesse suscitare un'adesione emotiva da parte dello spettatore ma provocare una riflessione razionale e una comprensione critica dell'azione sul palco. Lo spettatore deve sempre essere sollecitato a ricordarsi della natura rappresentativa, costruttiva, artificiosa dell'evento teatrale: «Chiunque non sia irretito in pregiudizi formali sa che la verità può essere taciuta in molte maniere e in molte maniere dichiarata, e che lo sdegno per le inumane condizioni può esser destato in molte maniere attraverso la rappresentazione diretta in forma patetica od oggettiva, attraverso la narrazione di favole e parabole,

mediante lo *humour*, l'esagerazione o il suo contrario. A teatro la realtà può essere rappresentata in forma oggettiva e in forma fantastica».

Allo stesso modo Bill Nichols nel suo *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* parla esplicitamente della dimensione emancipativa e politica del postmodernismo, inteso come modo metanarrativo, auto-riflessivo e citazionistico, asserendo che «la meta-narrazione può diventare una istanza fondamentale realista». In un genere che “fa finta” di avere un accesso immediato alla realtà storica e fenomenica come il documentario, il fatto di mettere in mostra la dimensione “costruttiva” del prodotto estetico, rende avvertito lo spettatore rispetto alla necessità di avere sempre un approccio critico rispetto ai meccanismi di rappresentazione della realtà. Di saper distinguere tra autorialità e autorevolezza, e di essere consapevole della parzialità di ogni giudizio, per potere alla fine esprimere una propria posizione autonoma.

Si tratta inoltre di contestualizzare storicamente la lettura che si deve dare della modalità rappresentativa realistica, e in questa direzione un ulteriore elemento da tenere presente è quello sottolineato da Kristin Thompson in *Breaking the Glass Armor* per cui l'efficacia politica del modo realista dipende alle particolari coordinate estetiche di riferimento: «[il realismo] ha la capacità di essere radicale e defamiliarizzante se i principali stili artistici dell'epoca sono altamente astratti e sono stati automatizzati [...]. Il realismo, quindi, va e viene, nello stesso modo ciclico che caratterizza la storia di altri stili. Dopo un periodo di defamiliarizzazione, quei tratti percepiti come realistici diventeranno automatici per effetto della ripetizione, e altri, meno realistici prenderanno il loro posto».

Questo concorda con quanto scritto da molti sulla dimensione *reattiva* del neorealismo, che si poneva programmaticamente come rifiuto delle categorie estetiche e ideologiche precedenti e che è stato soppiantato poi dall'avanguardismo degli anni '60 — antesignano della «svolta linguistica» di marca postmoderna —, una volta che le formule rappresentative realistiche sono diventate senso comune e logore dal punto di vista dell'incidenza espressiva (e in modi propri se ne vollero discostare, ad esempio, sia Pasolini che Morante). In questo senso dovrebbero essere considerati gli effetti di «ciclo»

culturale, legati a contesti generazionali, per cui nell'ultimo secolo si sono succeduti periodi a dominanza "realista", come il trentennio 1930-1960, e altri a dominanza "linguistico-discorsiva" (1960-1990), con una ripresa di una maggiore tensione realista nell'ultimo ventennio. In questo senso l'indicazione di «Allegoria» sarebbe in qualche modo corretta (anche se in ritardo diagnostico di qualche lustro), ma andrebbe ridefinita in termini storico-evolutivi, chiedendosi in che termini questo «realismo» (ancora tutto da definirsi) possa incidere sulla politica e sulla sfera emancipativa degli individui, al di là di una mera azione di denuncia, e quale destino sia previsto per la letteratura in questo tipo di proiezione storica.

Genere, modo

Per quanto riguarda il postmodernismo si potrebbe poi operare un riposizionamento definitorio di tipo "profilattico", così da evitare inutili ostracismi o esclusioni, e semplicemente intenderlo nei termini usati da critici come Adriano Aprà, Claudio Carabba, Christine Gledhill o Catherine O'Rawe per discutere di neorealismo cinematografico, ovvero vederlo come un «fenomeno trans-generico che invade gli altri generi», come un *modo* narrativo di «articolazione estetica adattabile a un ampio repertorio di generi» e che risulta «predominante in certi momenti storici e in certi contesti di produzione industriale». Come scrive David Bordwell in *Narration in fictional film*, «un genere varia in maniera significativa tra periodi e formazioni sociali, mentre il modo tende a essere più fondamentale, meno transitivo, e più pervasivo». Sia il realismo che postmodernismo, andrebbero pertanto intesi come modi narrativi che agiscono trasversalmente in vari prodotti artistici e culturali e che non si configurano nei termini di una distinzione binaria del tipo ludico/impegnato, consolatorio/critico, ma diventano semplicemente le modalità ritenute, volta per volta, più efficaci rispetto alla natura del racconto da costruire e che anzi possono *coesistere* all'interno delle stesse forme di racconto.

Basta dare un'occhiata anche superficiale a uno dei manifesti di questo presunto "ritorno alla realtà" come *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone, un film che dovrebbe rispondere a un

realismo radicale, al punto da sembrare quasi essere stato ispirato dal decalogo di *Dogma 95*, ma che va considerato nella sua dimensione di film di genere: un abrasivo e irregolare *gangster movie* (come del resto è stato accolto dal pubblico estero), dove la modalità realista si sposa in maniera sottile con quella postmodernista attraverso una pletora di riferimenti filmici (da Fellini a De Palma, da Kubrick a Pasolini, da Tornatore a Coppola, da Tarantino a *I Soprano*) che fa di *Gomorra* un oggetto estetico estremamente auto-consapevole. Questo ovviamente non si dà nei termini di un citazionismo fine a se stesso, ma per corrispondere alla cultura cinematografica di riferimento degli spettatori (ormai esposti da decenni al genere e alle sue convenzioni), ma anche degli stessi protagonisti del film, dei camorristi e dei ragazzi di Scampia, che si pensano, agiscono, parlano, attraverso moduli espressivi presi a prestito dai vari filoni cinematografici che hanno raccontato e celebrato la criminalità organizzata. La statura autoriale internazionale raggiunta da Garrone è stata ottenuta inoltre attraverso l'aderenza a una tipologia generica molto precisa e di grande successo commerciale. *Gomorra* è stato infatti letto come una versione italiana dei cosiddetti «hyperlink films», sul genere di *Traffic* (2000) di Stephen Soderbergh's, *Amores Perros* (2000) e *Babel* (2006) di Alejandro González Iñárritu's, *City of God* (2002) di Fernando Meirelles, e che ha avuto come antesignani grandi classici quali *The Player* (1992) e *Short Cuts* (1993) di Robert Altman, o *Pulp Fiction* (1994) di Quentin Tarantino. Le caratteristiche tecniche salienti di questi «network narratives», sono infatti tutte riscontrabili nel film di Garrone: la camera a mano, l'elitticità dei dialoghi e la densità semantica della sceneggiatura, un legame sottile e trasversale fra i personaggi, la mancanza di protagonisti principali, una tessitura narrativa che presenta la complessità dei problemi piuttosto che possibili scioglimenti drammaturgici, attraverso una focalizzazione su aspetti e storie molto specifici e repentini «zooming out» per convocare uno sguardo di insieme, che è più estetico che politico.

Allo stesso modo si può affrontare il discorso che riguarda i generi e il loro recupero in età postmoderna, nonché la relativa svalutazione che ne è stata costantemente accordata dalla critica nazionale. Nonostante il noir e il giallo, in autori come Lucarelli, Carlotto, Fois, De Cataldo, Macchiavelli, si siano configurati nell'ultimo ventennio come una nuova forma di «romanzo sociale», descrivendo «i mali della società italiana

contemporanea [e] affrontando temi quali l'immigrazione, la violenza crescente della società contemporanea, l'esclusione sociale, le sottoculture giovanili, così come hanno anche sottoposto ad una revisione i periodi più neri della storia recente del paese: il regime fascista, la cultura neo fascista del dopoguerra e gli anni di piombo», questo non ha impedito alla critica militante di evidenziarne i limiti stilistici e ideologici, con una generale svalutazione del fenomeno a moda, probabilmente proprio per la notevole (e sempre sospetta) risposta positiva del pubblico.

Allo stesso modo, e concordando con Alberto Casadei per cui «nessun giudizio di valore può essere espresso per “razzismo di genere”», basta dare un'occhiata anche superficiale alla storia dei filoni cinematografici per constatare che il cinema politico o d'impegno è stato tutt'altro che veicolato unilateralmente da modalità rappresentative realiste, come la vulgata critica spesso intende. Dal punto di vista della dimensione stilistica il cinema politico ha sempre giocato con i generi; anzi ha fatto del genere uno degli strumenti di veicolamento dell'impegno, più o meno didascalicamente rappresentato. Se si guarda alla cinematografia degli anni '60, i registi più “politici”, che hanno trattato in maniera esplicita il tema dell'insorgenza rivoluzionaria anti-imperialista, anche con toni da pura propaganda, furono soprattutto registi di genere come Damiano Damiani in *Quen Sabe?* (1966), Sergio Sollima in *La resa dei conti* (1967) e *Corri uomo corri* (1968), Sergio Corbucci in *Il mercenario* (1968) e *Vamos a matar, compañeros* (1970), Giulio Petroni in *Tepepa* (1969), vari di questi ispirati del resto da Franco Solinas che aveva sceneggiato anche *La battaglia di Algeri* (1961) di Gillo Pontecorvo. Alan O'Leary, in un attento studio a riguardo, *Tragedia all'italiana*, ha poi ben spiegato come sia stata la «commedia all'italiana» da una parte e i «poliziotteschi» dall'altra a raccontare, ad esempio, il terrorismo e le sue implicazioni politiche, sociali, individuali, molto prima che lo facesse la cinematografia d'autore. Ciò nonostante la critica militante non ha mancato di affilare le proprie armi nei confronti di qualsiasi operazione estetica che si discostasse dall'imperativo realistico e da «adesioni ai moduli del cinema documentario e diretto», accusando ad esempio di spettacolarizzazione un film come *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio Petri, reo di avere usato modalità rappresentative tipiche della commedia nazionale, ampiamente compromessa col capitale. [...]

Ma al di là di qualsiasi pretesa di aderenza ideologica di sapore zdanoviano, dal punto di vista espressivo e del linguaggio va tenuto conto che il cinema politico, proprio per le ragioni rappresentative che lo animano, deve corrispondere alle categorie proprie dell'oggetto rappresentato, prendendo a prestito le strutture ideologiche e immaginative contestuali, come posso essere state quelle delle logiche complottistiche degli anni di piombo o del bizantinismo doroteo della DC degli anni '60 e '70 o della mediatizzazione pervasiva della politica nell'era Berlusconi. E a questo proposito, può essere lecito chiedersi se si possa parlare della politica italiana *solo* attraverso modalità realistiche. O se, come è stato sottolineato anche da Emanuele Crialese, la spettacolarizzazione della stessa debba necessariamente essere trasferita nelle strutture rappresentative per cui il gioco della meta-rappresentazione (cioè quello che è stato definito come postmodernismo estetico) diventa uno stilema quanto mai necessario e efficace per avvicinare questa realtà. Come è possibile infatti rappresentare la "realtà" quando è essa stessa intrisa di finzione; quando la politica si costruisce attraverso l'apparato spettacolare globale o è filtrata attraverso forme immaginative che rispondono a proiezioni ideologiche variamente connotate, o utopiche o complottistiche? Di che realtà parliamo quando il nostro accesso ad essa non è mai diretto ma sempre distorto dai mass-media e dalla loro intrinseca *embeddedness* — e in maniera emblematica proprio in un paese come l'Italia?

Del resto basta guardare a uno degli esempi paradigmatici di cinema civile e d'impegno in Italia come *Il caso Mattei* (1972) di Rosi, dove l'autoriflessività messa in moto dalla logica indiziaria e la dimensione intermediatica propria della costruzione dei "casi", non poteva non entrare nel tessuto linguistico del film, che parla di eventi storici attraverso un linguaggio e degli stilemi tipici di quello che sarà definito come postmodernismo. Strada analoga scelta non a caso anche da Paolo Benvenuti nel suo film *Segreti di stato* (2003), sulla strage di Portella della Ginestra e su una ricostruzione alternativa della vicenda, dove il meta-linguaggio, assume il significato di una precisa posizione etica nei confronti dello spettatore, quella di chi vuole ricordare al pubblico che ciò che sta vedendo «non è

la verità, ma una ricostruzione», «una maniera di ragionare sui fatti che viene dall'esegesi e dall'interpretazione di una ricca documentazione».

A questo proposito, un riferimento d'obbligo va fatto a uno dei film più politici degli ultimi anni, *Il divo* (2008) di Paolo Sorrentino, che nasce da una ricerca formale attenta e consapevole che unisce la lezione di Fellini a quella di Scorsese, Elio Petri a Tarantino, dove un'estetica di carattere postmoderno viene messa a servizio di un racconto che parla della realtà storico-politica italiana in maniera assolutamente emblematica, raccontando uno dei personaggi centrali della nostra storia politica recente, Giulio Andreotti, attraverso una lente formale che tende a esaltare e a parodizzare quella mitografia "spettacolare" che lo ha sempre circondato e che è stata mediaticamente costruita. Vari critici hanno sottolineato giustamente come lo stile manierista e postmoderno di Sorrentino non debba essere interpretato nei termini di una esposizione della propria bravura cinematografica, ma in quanto si propone come uno strumento di riflessione epistemica e di carattere etico, politico e storico, sollecitando gli spettatori a prendere attivamente parte a un processo interpretativo e di impegno critico nel ricordare e analizzare le modalità di funzionamento del regime andreottiano. Proprio per la complessità dei misteri di cui Andreotti si è circondato, *Il divo* deve rinunciare a priori a imbastire un racconto storico-indiziario di carattere realistico-didascalico, come ad esempio fatto da Giuseppe Ferrara in *Il caso Moro* (1986) o in *I banchieri di Dio – Il caso Calvi* (2002), non solo per una richiesta di carattere formale ma anche per la inevitabile menomazione o compressione della ricostruzione storica (e pertanto piegata alla logica del complotto) imposta dai limiti temporali del formato cinematografico. Sorrentino opta per una serie di modalità tecnico-narrative che Millicent Marcus ha definito nei termini di «strategia inferenziale», «colpevolezza tramite montaggio» o «contro-archivio cinematografico» e che chiamano lo spettatore a una forma di riconoscimento e di interpretazione che ha profonde valenze morali e politiche. A questo va aggiunto il repertorio di citazioni presenti nel film, in particolare il cinema di genere, non come elemento di intrattenimento ludico, come strumento critico e come arma di accusa: [...] il parallelismo fra la «brutta» corrente andreottiana e il gruppo di gangster di *Reservoir Dogs* (1992) di Tarantino è emblematico nelle sue connotazioni etico-politiche così come

l'immagine di Andreotti che "affila" la propria ironia assieme ai suoi "picciotti" mentre si fa fare la barba, con evidente riferimento a *The Untouchables* (1987) di Brian De Palma. Le immagini di apertura e di chiusura del film servono inoltre a tratteggiare il particolare profilo psicologico del suo protagonista: la famosa scena dell'aspirina assunta da Andreotti riprende un'immagine analoga di *Taxi Driver* (1976), storia di un solitario psicotico; allo stesso modo la scena di chiusura, con lo macchina da presa che si avvicina a un Andreotti inespressivo accompagnato dalla voce fuori campo di Aldo Moro, riprende l'immagine finale di *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock, a suggellare il giudizio storico che Sorrentino lascia allo spettatore, un giudizio che è quanto mai esplicito, ma viene pronunciato attraverso l'arabesco citazionistico del cinema internazionale e non attraverso il recupero di una verità indiziaria e storica. Una condanna morale e politica che rimane nella coscienza di ogni spettatore proprio in quanto la condanna giudiziale nei confronti di Andreotti non è stata mai definitivamente pronunciata. Ed è proprio nella ricostituzione di questa idea di giustizia, più etica che politica, che tutto l'impegno postmoderno sembra convergere.