



**Citation:** Giovanni Arena (2021) Dall'assurdo storico-politico all'incomunicabilità sociale: spunti per una (improbabile) sociologia della cultura. *Società Mutamento Politica* 12(24): 205-209. doi: 10.36253/smp-13239

**Copyright:** © 2021 Giovanni Arena. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/smp>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

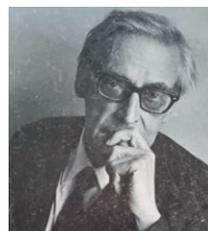
**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

La stanza dei lettori

## Dall'assurdo storico-politico all'incomunicabilità sociale: spunti per una (improbabile) sociologia della cultura

GIOVANNI ARENA

La Storia è molto più complicata di come la vogliamo raccontare. Non sempre dice la verità, anzi, molto spesso alla verità neppure si avvicina. L'aveva capito, sin dal «25 settembre 1264, sul fare del giorno, il Duca D'Auge, quando salì in cima al torrione del suo castello per considerare, un momentino la situazione storica. La trovò poco chiara. Resti del passato alla rinfusa si trascinarono ancora qua e là ... Tutta questa storia, – disse il Duca D'Auge al Duca d'Auge, – tutta questa storia per un po' di giochi di parole, per un po' di anacronismi: una miseria. Non si troverà mai una via di uscita?». E scelto il suo roano preferito, chiamato Sten, gli chiese di portarlo lontano dal fango che li circondava<sup>1</sup>. Il fango iniziale – e finale del libro – è quello della Storia che si disfa, ma dal quale possono nascere *les fleurs bleues*, espressione che in francese significa ironicamente persone romantiche, idealiste, nostalgiche (Italo Calvino) e che serve a Queneau «per far uscire dalla Storia».



Raymond Queneau

Passiamo quindi a tempi più recenti, a metà circa del secolo scorso. Siamo in tempi di guerra, una guerra mondiale: la seconda guerra mondiale. La Germania, in pochi mesi, ha occupato militarmente la Francia, che si è sciolta come neve al sole: uno Stato marmellata. E questo nonostante il grande prestigio internazionale e l'ancora più enorme impero coloniale. Mentre i Tedeschi fanno il passo dell'oca sotto l'Arco di Trionfo, la Francia diventa uno Stato fascista, collaborazionista e antisemita: lo Stato di Vichy. A guerra terminata e vittoriosa (?) molti verranno processati e condannati: dovranno restituire le medaglie

<sup>1</sup> Raymond Queneau, *I fiori blu*, Einaudi, Torino, 1967 (traduzione di Italo Calvino), alle pp.7-8.

e le onorificenze ricevute dal regime. Parecchi se la caveranno. Tra questi un personaggio molto colto, affascinante, carismatico, scaltro, ambiguo, calcolatore, abituato a spazzolare bene la sua immagine. Ama molto *les feux de la rampe* cioè le luci della ribalta e a nuotare «secondo le correnti della storia universale»<sup>2</sup>. Uno storico francese Henry Rousso (*La Francia di Vichy*, 2007) afferma che si può essere stati petainisti ed essere entrati nel contempo in una logica resistenziale. Diventerà addirittura Presidente della Repubblica per due settennati<sup>3</sup>. Ma questo, nel paese dell'Illuminismo, è soltanto un dettaglio. Il ruolo della riparazione è assunto soltanto dall'oblio (Milan Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, 1978). Ma non bisogna assolutamente dimenticare, soltanto per una questione di decenza.

In mezzo a tutto questo marciame nel 1942, in piena occupazione, la casa editrice Gallimard pubblica due libri di Albert Camus: *Lo straniero* ed *Il mito di Sisifo*. L'autore è un *pied-noir* di famiglia poverissima. Non ha mai conosciuto il padre, morto all'inizio della prima guerra mondiale. La madre, probabilmente bella, un po' sorda, analfabeta, è stata costretta ai lavori più umili e degradanti per potere mandare avanti, in qualche modo, la famiglia. Se non è Sisifo, come vedremo, è la madre di Sisifo. Il figlio ha potuto continuare gli studi perché un professore di filosofia, Jean Grenier – al quale sarà sempre affezionato e grato – ne ha intuito le grandi doti e gli ha fatto avere delle borse di studio. Ma a 17 anni viene colpito da tubercolosi – ne risente ripetutamente anche negli anni successivi – e a 23 anni deve abbandonare l'Algeria dal clima troppo umido, per le sue condizioni di salute. Quando ad appena 47 anni Camus morirà in un assurdo incidente automobilistico, il medico legale dirà che i suoi polmoni erano troppo malandati per potergli assicurare ancora molto tempo a disposizione. Ma nel contempo aveva tenuto la vita tra le mani «come un pane caldo»<sup>4</sup> per poterla prendere a morsi. Anche se non amava Parigi che paragonava alla caverna di Platone (gli uomini scambiavano le ombre per la realtà), gli anticipi ricevuti dalla casa editrice gli consentivano di poter vivere e di potere partecipare alla Resistenza attraverso gli editoriali di *Combat*.

Ma chi era Sisifo? Un *lumpenproletariat* (Rosa Luxemburg) invisibile agli dei e costretto a trascinare un macigno sino sulla cima di un monte. Qui giunto, la pietra, inarrestabile, rotolava a fondo valle e Sisifo ricominciava tutto da capo. Sisifo non parla con nessuno, non vede nessuno; non incontra neppure una ragazza che annaffia i fiori nel suo giardino. Scrive Hannah Arendt

«forse la casa non è la patria, ma la lingua». E Sisifo non ha patria e soprattutto non ha lingua. Di conseguenza non può dare ordine alla realtà e valore alle cose. Non gli resta che spostare il macigno finché le forze lo sorreggono o non avrà bisogno del bastone della vecchiaia. Ma rinunciare prima ancora di cominciare non è naturale e non fa parte del suo ordine di pensiero. Chissà in quale lingua divina gli hanno parlato? E se non avesse compreso? La non comprensione equivale alla morte civile, alla sua morte civile. Eppure è stato costretto, obbligato, ad accettare la sua sorte. Ma mentre spinge la pietra riesce a vedere ben oltre la vetta ed intravede anche l'azzurro del cielo. «Anche la lotta verso la cima basta a riempire il cuore di un uomo. Bisogna immaginare Sisifo felice» (A. Camus). L'uomo ribelle, padrone del suo povero destino, sia pure in un mondo assurdo ed ostile, comandato da divinità in divisa, deve continuare il suo cammino. Troverà il proprio equilibrio nell'intima accettazione del limite.

Di passaggio a Milano, Camus volle conoscere Dino Buzzati del quale aveva adattato per la scena il racconto *Un caso clinico*. L'incontro avvenne nelle stanze del *Corriere della Sera*, alla presenza di Alberto Cavallari – poi diventato direttore del giornale – che di tale episodio ha ripetutamente parlato nel corso della sua vita. Buzzati: «Come mai Sisifo non si stanca di portare verso la cima il masso che poi gli sfuggerà rotolando ogni volta verso la valle? Come fa, mentre è vinto, a ricominciare l'inutile fatica ed essere superiore al suo destino?». Camus: «L'uomo forse non sa cosa è il bene. Ma sa cosa è il male, sa che rifiutarlo è possibile, che è la sola cosa che può fare. Per questo Sisifo ricomincia da capo. Per questo paga la passione di vivere su questa terra senza svendere la coscienza per la sopravvivenza».



Albert Camus

Ma l'assurdo e l'antistoria raggiungono l'apice con l'approdo nel campo culturale, soprattutto teatrale, di Samuel Beckett, l'altro esule insieme a Joyce della grandissima letteratura irlandese (Swift, Wilde, Shaw, Yeats). Esule perché a 31 anni, nel 1937 si reca a Parigi, dove impara a scrivere in francese. Anche se entrambi hanno partecipato alla lotta di Liberazione, non risul-

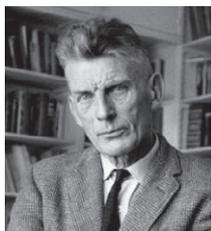
<sup>2</sup> L'espressione è di Theodor W. Adorno in *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951).

<sup>3</sup> Il personaggio politico al quale qui si allude è François Mitterand.

<sup>4</sup> Così nel romanzo *La morte felice*, scritto da Camus tra il 1936 ed il 1938 e pubblicato postumo da Gallimard nel 1971.

tano incontri e/o frequentazioni con Camus. Si sa invece che quando quest'ultimo, nel 1957, ha vinto il Premio Nobel della cinquina dei concorrenti faceva parte anche Beckett, soprattutto per il grandissimo successo, nel 1953, di *Aspettando Godot*. Si racconta che allorché nel 1938, la notte dell'Epifania, mentre tornava a casa fu pugnalato, per futili motivi, da uno sconosciuto. Costui, alla domanda perché l'avesse fatto, rispose: «Non so» proprio come il personaggio principale de *Lo straniero* di Camus. Si sa, infine, che una ragazza, passando per quella strada, dove Beckett giaceva quasi in fin di vita, l'ha assistito, fatto accompagnare all'ospedale e successivamente è diventata sua moglie.

La comparsa sulle scene teatrali di *En attendant Godot* fu come un pugno nello stomaco. Vladimir ed Estragon, senza storia e fuori dalla storia, aspettano, a metà strada tra la disperazione e la pseudo speranza un non ben precisato deus ex machina, il cui arrivo è del tutto improbabile, anzi impossibile. Per completezza di discorso, bisogna ricordare due particolari. Beckett diceva – e non era vero – di essere nato il Venerdì Santo del 1906 e cioè il 13 aprile. Per un cattolico il Venerdì Santo non ha bisogno di troppe spiegazioni. Per Beckett il senso dell'essere era talmente labile che quella data ha un suo preciso significato. Secondo particolare. Un giorno che Beckett, mentre volava su un aereo Air France, sentì il comandante dire: «È il comandante Godot che vi parla» voleva scendere immediatamente dall'aereo, trattenuo a fatica. Insomma anche lo scrittore è assurdo come i suoi personaggi. I vagabondi di Beckett sono incapaci di scegliere ma sono comunque attaccati alla vita anche se si muovono verso il vuoto. Non hanno più nulla da apprendere o problemi da affrontare; hanno esaurito il meglio di sé stessi, ammesso e non concesso che ne abbiano avuto uno. «La fine è nel principio, eppure si continua» (Ham in *Finale di partita*). Un musicista parlerebbe di «mettere e levare»; il metafisico Beckett solo di levare ed aggiunge: «ho rinunciato prima di nascere».



Samuel Beckett

Cioran, filosofo e saggista rumeno, autore di *Sommario di decomposizione* (1949), un classico del nichilismo, conosceva bene Beckett e lo frequentava essendogli

amico. Diceva: «Tutte le verità costituiscono delle sette che finiscono con l'avere un destino da Port Royal con l'essere perseguitate e distrutte. Poi una volta che le loro rovine sono diventate e si sono rivestite dell'aureola delle ingiustizie subite, si trasformano in luogo di pellegrinaggio». Quando parlava di Beckett esclamava: «Forse non è di questo mondo! Mai un momento di orgoglio, mai il pensiero di essere l'unico e/o di diffamare amici e nemici. Non viveva nel suo tempo; per lui la storia era una dimensione di cui l'uomo avrebbe potuto fare a meno». Era insomma un uomo soprannaturalmente discreto. Roger Blin, grande regista francese già autore della messa in scena di *Aspettando Godot*, dieci anni più tardi porta sul palcoscenico del Théâtre de l'Odéon *Giorni felici* avvalendosi dell'interpretazione di due straordinari interpreti, Madeleine Renaud, e, in una parte minore, Jean-Louis Barrault. Il regista diceva, tra l'altro, che i testi di Beckett sono pieni di punti fermi e che anche questi ultimi devono essere recitati se si vuole comprendere nel profondo il testo che si interpreta: alla semplicità della parola si aggiunge la molteplicità del senso del lavoro teatrale. Tra i critici seduti in sala c'era un intellettuale italiano, Nicola Chiaromonte.

Chiaromonte ha partecipato come mitragliere nella squadriglia dell'aviazione repubblicana organizzata da André Malraux nella guerra civile di Spagna. Costretto a fuggire dopo il crollo della Francia, in Algeria è diventato amico ed ospite di Camus. Poi, alla fine del 1941, è dovuto scappare in America. Fondatore con Silone di *Tempo presente*, è stato critico teatrale prima de *Il Mondo* e successivamente de *L'Espresso*<sup>5</sup>. Il teatro è l'essenza della vita umana; la società si guarda e si giudica. la recita si svolge a sipario alzato: il teatro deve mettere a fuoco e svelare quello che accade sulle assi del palcoscenico. Il teatro di Beckett è un teatro parlato che si rivolge, soprattutto in un ambiente di non grandi dimensioni, agli spettatori che sono sotto processo. Anche se la recitazione non deve essere necessariamente realista. I giorni saranno anche "felici" ma la protagonista sprofonda sempre più, prima fino alla cintura e poi fino alla gola nella sabbia che l'avvolge: una dimostrazione dell'impossibilità di vivere e di eseguire movimenti che abbiano un loro significato. Ma in tutto questo contesto desolante e disperato, la protagonista non rinuncia a tirar fuori dalla sua borsa, spazzolino da denti, rossetto ed occhiali ripetendo frasi prive di senso, sul passare del tempo, sulla felicità quotidiana in un monologo continuo ed instancabile. Uno stupore che la coglie poco prima di spirare quando vede «una formica, una formica viva!»: fino all'ultimo non vuole invecchiare. Ma giunto all'epilogo

<sup>5</sup> I suoi articoli sono in parte raccolti nei due volumi *La situazione drammatica*, Bompiani, Milano, 1960 e *Scritti sul teatro* Einaudi, Torino, 1976.

l'uomo moderno non può che continuare a credere nella visione naturalistica ed evolutiva della sua esistenza. «L'individuo non è altro che la sua carcassa, i suoi appetiti, il seguito "di giorni felici" nonché la sofferenza ed il senso più di nullità che di vanità che lo perseguita». Aggiunge e chiosa Chiaromonte. E conclude «Quello che si può chiedere all'intellettuale o all'artista contemporaneo non è di fabbricare a tutto tondo una nuova fede o un nuovo stile, ma semplicemente di servirsi di idee in cui non crede».



Nicola Chiaromonte

Mentre in Francia era di moda l'assurdo – e non bisogna dimenticare Eugène Ionesco – in Italia le cose andavano diversamente. All'inizio degli anni Sessanta nell'economia era il tempo della "congiuntura": se cercavi lavoro le possibilità erano quasi inesistenti. Nel mondo intellettuale invece era il tempo dell'incomunicabilità: la ragione si identificava col fatto, la cosa con la sua funzione. Il linguaggio popolare era alla mercé del linguaggio ufficiale. Era anche apparso alla ribalta Herbert Marcuse, professore tedesco naturalizzato statunitense, che aveva pubblicato *L'uomo a una dimensione* (1964) e che senza mezzi termini affermava che, nel contesto di cui sopra, «la società poteva anche permettersi di fare a meno della logica». Venne preso sul serio.

In Italia il profeta dell'incomunicabilità era Michelangelo Antonioni, personaggio contraddittorio. Di famiglia medio borghese, da giovane si distingueva per le sue vittorie a tennis (Giuseppe "Nino" Sgarbi, *Lei mi parla ancora*, La nave di Teseo, Milano, 2021). E non è un'annotazione casuale: questo leitmotiv comparirà anche nell'episodio inglese de *I vinti* (1953) e nella scena finale, sempre londinese, di *Blow-Up* (1966) dove la partita a tennis verrà addirittura giocata senza pallina. Poiché viveva in una grande città d'arte pittorica (vedi quella che Roberto Longhi definì, nel 1934, l'Officina Ferrarese), architettonica (Leon Battista Alberti e Biagio Rossetti), letteraria (Ariosto, Tasso) dopo una breve parentesi teatrale è approdato tranquillamente al cinema, arte figurativa per eccellenza. Qui ha fatto diventare pubblici atti e sentimenti assolutamente privati. Non a caso Pier Paolo Pasolini non amava i suoi film più famosi *L'avven-*

*tura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) e ne parlava in termini di arte neodecadente. Giudizio diverso, ma solo in parte, per *Il deserto rosso* (1964), vincitore del Leone d'Oro a V, proprio in competizione con *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini stesso. Ma mentre quest'ultimo parlava del passato, sia pure in certe scene che ricordavano Piero della Francesca, Antonioni poneva invece l'accento sul rapporto tra l'individuo e la società, l'individuo e la fabbrica. E questo sulla scia del *Memoriale* (1962) di Paolo Volponi, un miracolo di equilibrio compositivo (così si esprime Franco Cordelli). Il personaggio principale ha incrociato l'opera di Franz Kafka (*Il castello*, 1926) e quella di George Orwell (*La fattoria degli animali*, 1945). La protagonista, Monica Vitti, in seguito ad un incidente automobilistico, ha subito uno shock e da allora vive in preda all'angoscia, è instabile, irrequieta, disadattata, patologica ed è talmente legata all'ambiente che il regista dà colore, a sua immagine e somiglianza ad ogni scena del film. Non c'è più, dice Pasolini (*Le belle bandiere*, 1977) la sua visione del mondo o un contenuto vagamente sociologico, ma guarda il mondo attraverso gli occhi di una persona malata. Ha identificato la sua visione delicata di estetismo, con la visione di una nevrotica. Eugenio Montale scrive: «Ho visto *La notte*, ho visto *L'avventura*, poi mi hanno parlato di questa *Eclisse*. Allora ho giocato un po' al buio. Si amano, non si amano; si prendono, non si prendono: è l'alienazione. Può darsi che il film sia buono, ma io ne dubito. Non nel senso comunque che Antonioni non abbia talento» (così in *Sulla poesia*, 1977). Anche in *Zabriskie Point* (1970) Antonioni parte da un episodio reale e cioè la storia di uno studente contestatore ucciso da un agente di polizia, ma nelle scene finali fa ricorso al sogno, all'utopia, alla fiaba. E non c'è nulla di più estraneo al regista ferrarese del sogno e della favola, anche se in realtà aveva pensato di poter arrivare al cuore dei suoi problemi attraverso il suo istinto poetico.



Michelangelo Antonioni

Ma i suoi disagi personali non potevano rappresentare quelli del mondo in cui viveva, al fine di poter descrivere una realtà non alienata. Da notare che in *Deserto rosso* compare tra le mani dei protagonisti *Il*

*diario di uno scrutatore* di Italo Calvino e, in *Zabriskie Point*, un libro di Marcuse<sup>6</sup>. Ciò è tanto più sorprendente se si pone attenzione a certe frasi colte qua e là nelle sue sceneggiature. Per esempio «Mi fanno male i capelli» oppure «Odio Londra questa settimana». Sono frasi o fumisterie? C'è dietro un pensiero oppure non c'è? Che degli intellettuali come Ennio Flaiano e, successivamente, Tonino Guerra possano avere scritto considerazioni di quel tipo è plausibile? Ancora: «Alle 3, che orario maledetto», «Se i vestiti si rompono è colpa loro», «Ci sono certi giorni in cui è la stessa cosa tenere in mano, un libro, un uomo, un ago o una stoffa». Si potrebbe continuare, ma con poca soddisfazione. Forse è anche da frasi di questo tipo che dipende il pollice verso di Alberto Arbasino nei confronti di Antonioni (*Ritratti italiani*, 2014). Gli riconosce, come del resto il Montale citato sopra, il talento, soprattutto stilistico, ma dice che dal punto di vista umano «è assai permaloso, non tollera giudizi espressi su di lui se non dall'entusiasmo in su, non raccoglie le intenzioni ironiche perché non le vede. Pretende due o più recensioni a ciascuna delle sue opere, la seconda molto migliore e contraddistinta dall'abbandono di ogni rigore critico».



Alberto Arbasino

Qui Arbasino cala l'asso della Pseudo-Cultura. «Se i personaggi sono assurdi, gli ambienti irreali, le situazioni incredibili, i dialoghi grotteschi, va a finire che si critica l'impossibilità delle passioni in una società di marziani, si descrive l'incomunicabilità reciproca tra gli abitanti della luna».

«Un tranquillo malinconico lungo addio mi è sembrato questo libro *Ritratti italiani* di Alberto Arbasino, un addio agli amici di una volta, alla giovinezza passata con loro, ai luoghi, alle persone, ai libri più amati<sup>7</sup>. Tra i ricordi delle persone più frequentate e stimate c'è quello di Goffredo Parise autore, tra l'altro, di «una delicata prosa dove la grazia è stile che attenua il dolore e

sembra scritta su seta». L'esatto contrario di Antonioni, prodotto della stagione dell'alienazione e dell'incomunicabilità, ormai finita nel dimenticatoio. Una cosa, tuttavia, si deve precisare: l'occhio di Antonioni era «di seta». In un'intervista al *Corriere della Sera*, la moglie ricordava che il marito aveva continuato a lavorare quasi fino all'ultimo. Dato che aveva perso l'uso della parola per potere interloquire con gli attori, con l'aiuto regista e con il direttore della fotografia aveva bisogno di avere al suo fianco, come tramite, proprio la moglie. Però, quando a fine giornata, veniva visionato il materiale girato, ci si accorgeva che certe cose le aveva viste solo lui.

Il periodo che va dalla fine della Seconda Guerra Mondiale all'inizio degli anni Settanta è segnato da grandi contestazioni ed ancor di più da grandi contraddizioni. In Francia prima impera "l'impegno", successivamente messo in un angolo dalla "strutturalismo" (di cui è alfiere Claude Lévi-Strauss soprattutto ma anche Roland Barthes). In America scoppia la rivolta studentesca che verrà importata anche in Francia e in Germania (ove il simbolo fu Rudi Dutschke) e da ultimo in Italia. Tra le tante figure mediocri e minori, si farà notare Bernardo Bertolucci che, per diventare l'Èjzenštejn della Bassa Padana, darà vita con *Novecento* ad «uno dei più «sgangherati fumettoni nazionalpopolari che si siano mai visti» (così scrive Edmondo Berselli in *La cultura degli italiani* a cura di Saverio Vertone, il Mulino, Bologna, 1994, a p.135). Antonioni gira *Zabriskie Point* ma non si è accorto che due anni prima, il 20 agosto 1968, c'è stata l'occupazione di Praga. Mentre lui veniva osannato dal conformismo della sinistra, Václav Havel andava in prigione e Jirí Pelikán era costretto a fuggire in Italia. Intanto era già iniziato il periodo delle stragi determinato dalla strategia della tensione. Ma questa è un'altra storia da inquadrare nel tragico principio dell'assurdo storico-politico.

<sup>6</sup> Si tratta di *Eros e civiltà* (1966, 2° ed.), un saggio che ha fatto da manifesto al '68. Fra i cineasti europei di quegli anni Antonioni è stato forse il più attento alle teorizzazioni della Scuola di Francoforte.

<sup>7</sup> Così scriveva il 20 agosto 2014 Raffaele La Capria nella sua recensione sul *Corriere della Sera*.