

A partire da *Senza trauma*. Conversazione sulla critica

Daniele Giglioli
Gilda Policastro

Gilda Policastro: *Partiamo dal tuo ultimo libro, Senza trauma*.¹ *Una tesi critica, quella della latitanza del trauma come fenomeno storico-politico e dunque come oggetto letterario privilegiato, tra le più forti degli ultimi anni. Soprattutto direi che è una tesi impopolare (che va ad esempio contro una inchiesta di «allegoria» sul cosiddetto “ritorno alla realtà” nel cinema e nella letteratura posteriori all’11 settembre) e per questo effettivamente audace: la letteratura dei trentenni e dei quarantenni italiani sancirebbe per te una sorta di superamento storico-letterario del trauma inteso come esperienza decisiva, ad esempio per le generazioni immediatamente precedenti, a partire da quelle che avevano vissuto la guerra o la ricostruzione («chi ha avuto la fortuna di non essere internato ad Auschwitz ci va in gita», scrivi) o, più precisamente, proporrebbe una ricodifica del «non traumatico sotto le spoglie del trauma». Si tratta però, nel caso degli scrittori di cui parli, per lo più delle generazioni maggiormente funestate dal flagello del precariato o della vera e propria non occupazione attuale della maggior parte dei laureati e specializzati, specie in ambito umanistico. Come mai gli scrittori ne sarebbero così svogliati testimoni? Oppure il campione che privilegi, quello della letteratura di genere, non è poi così rappresentativo di quella che tu stesso definisci nel sottotitolo «la narrativa del nuovo millennio»? Il sospetto, anche dopo aver letto il tuo libro, al di là della formula sicuramente accattivante del titolo, resta.*

Daniele Giglioli: In effetti si tratta di un libro che guarda un po’ all’indietro, leggermente retrodatato. Non a caso è stato scritto da un signore che ha iniziato la sua formazione intellettuale (ma anche sentimentale!) negli anni ’80: anni ominosi da più punti di vista, ma di relativa abbondanza, che si è ingannevolmente protratta per tutto il quindicennio successivo. Ricordo molto bene come la spinta che muoveva molti come me, alla fine di quel decennio, ad approdare alla sponda diciamo così della

1 D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.

“critica radicale” (movimenti, occupazioni, manifestazioni, per quel che è stato possibile) non era: “non avrò un posto a questo mondo”, ma piuttosto: “non voglio un posto in *questo* mondo”. Oggi la situazione è drasticamente mutata. Resta il fatto che quell’arco di tempo in cui fiorisce buona parte della letteratura che ho preso in esame (non solo il recupero del “genere”, ma anche la galassia dell’autofinzione) è stato io credo caratterizzato da quella postura comune, declinata poi diversamente a seconda dei percorsi dei singoli, di cui si dice nel titolo: un senso generale e diffuso di irrealtà, cui risponde un rifugiarsi nell’immaginario del trauma (nella rincorsa cioè a ogni sorta di traumi immaginari) come punto di fuga da una realtà non tanto inconoscibile ma piuttosto, per rubare un’espressione a Roland Barthes, *inoperabile*. Cosa stesse accadendo dentro e fuori lo sapevano benissimo tutti, ed è per questo, per inciso, che non mi sembra urgentissima la questione del “realismo”, il rovello circa la capacità della letteratura di affiancarsi, con chissà quali superpoteri, alla sociologia o alla psicologia. Il problema era (ed è, a tutt’oggi) una dimensione dell’agire, della *praxis*, radicalmente inibita, svuotata, non proibita ma resa talmente ineffettuale in partenza da scoraggiare ogni tentativo in tal senso. La mia è stata la generazione del disincanto preventivo. Il ricorso sistematico all’immaginario del trauma credo sia stato per molti, a fronte di una condizione di generalizzata paralisi, insieme un tentativo di giustificazione (non ci posso niente: sono traumatizzato) e un modo per continuare a tenere la parola, tenendo conto che dagli anni ’80 in poi al diritto alla presa di parola pubblica si è sostituito un diritto (di per sé illusorio e ideologico) all’immediata rilevanza pubblica della propria parola privata. Non si poteva semplicemente tacere, o problematizzare la difficoltà di parlare (questa è stata la grande opzione della letteratura novecentesca, dal rifiuto della comunicazione avanguardistico alla rappresentazione continuamente sviata del modernismo fino a Beckett e a Bernhard: non meno di tremila pagine se volete sapere la mia infanzia, perché raccontare è difficile e forse impossibile e chissà se mai ci riuscirò, diceva Proust). Si doveva parlare a tutti i costi, auspici anche le necessità dell’industria editoriale; e farlo nel più convenzionale dei modi, col romanzo “ben fatto”, restaurato adialetticamente in tutti i suoi privilegi contestatigli dal Novecento. A un trauma reale corrisponde di solito silenzio, impaccio, rifiuto, negazione: ogni terapeuta sa che la cosa più difficile (e più necessaria) è proprio far parlare coloro che hanno subito un trauma effettivo. Invocare un trauma immaginario è stato un modo per conferire appunto *necessità*, altrimenti quanto mai dubbia, alla propria presa di parola: ne ho da dire, ho visto cose che voi umani non potete neanche immaginarvi... Ecco spiegato, credo, il paradosso di come mai un evento di per sé tanto inauspicabile sia diventato curiosamente, perversamente desiderabile: la concorrenza delle vittime; lo statuto di sapiente maestro e

guida conferito a chiunque abbia subito una violenza; l'invidia vera e propria per chi ha una ferita reale da esibire (Elie Wiesel, la cui attendibilità dopo quel bellissimo libro che è *La notte* è peraltro molto dubbia, sostiene che già Camus gli avrebbe detto: "la invidio per Auschwitz". A me pare una cosa blasfema. Per come la vedo io uno dei due è un bastardo). È vero però, come mi fai notare, che tutto ciò è ormai almeno in parte alle nostre spalle. La necessità di agire (ripeto: non solo conoscere e comunicare) la realtà ci pressa ormai con molta più stringente urgenza. Mi piacerebbe insomma – o piacerebbe almeno alla parte migliore di me – che questo libro invecchiasse in fretta (o diciamo: diventasse storia, storiografia, testimonianza). Il suo intento non era solo quello di ritrarre un'epoca, ma di accelerare il suo tramonto, di metterci una pietra sopra.

G.P.: In effetti già nella rubrica dedicata alla narrativa italiana che hai curato per «Alias» del «Manifesto» ridefinivi la cartografia letteraria italiana contemporanea sotto il segno della sintomatologia, privilegiando un discorso che direi lamentevolmente lukácsiano sull'aderenza di certe forme alla condizione del presente (sia pur nella natura che non esiti a definire «stereotipa» del «genere»), piuttosto che la direzione adorniana della negazione o del ribaltamento in forme e linguaggi alternativi ai dominanti, pure esistenti e praticati in altri luoghi magari meno in evidenza sul piano commerciale (la cosiddetta letteratura sperimentale o di ricerca, per non dire della poesia, il canale sicuramente più libero dai condizionamenti di un mercato che non si dà in partenza, rispetto al genere in questione). Ma perché questa ricerca del "sintomo" escluderebbe per te la pur inevitabile sanzione critica del "feticcio"? E perché mai la letteratura dovrebbe rinunciare o avrebbe rinunciato a porsi come fenomeno esteticamente rilevante, perché non si dovrebbe, cioè, o non si potrebbe più "scrivere bene"? Infine, perché il mestiere del critico non sarebbe più quello di giudicare la qualità, distinguendo il grano dal loglio? Una dozzina d'anni fa Mengaldo raccoglieva i suoi contributi critici più strettamente militanti in un libro intitolato Giudizi di valore: proprio all'opposto della tua operazione, che invece a tali giudizi rinuncia in partenza, col dichiarare, appena a p. 12: «chi è alla ricerca di un canone, di una classifica o di una tabellina, è pregato di lasciare immediatamente queste pagine».

*D.G.: Lukácsiano proprio non saprei. Premetto che ho sempre considerato ridicoli quelli che trattano Lukács, il secondo Lukács, quello dell'opzione a favore del realismo, come un cane morto, ammettendo al massimo il Lukács giovane dall'*Anima e le forme* a *Storia e coscienza di classe*, passando per la *Teoria del romanzo*, ma solo perché lo trovano più cool, non perché ne condividano il radicalismo tragico e l'afflato rivoluzionario: a costoro preferisco di gran lunga anche il Lukács dei più bui anni moscoviti. Premesso ciò, tuttavia non vedo bene come la mia operazione possa essere iscritta in quella rubrica. Mi sarebbe facile rilanciarti la palla replicando che questa domanda, come la precedente (non c'erano anche altri scrit-*

A partire
da Senza trauma.
Conversazione
sulla critica

tori? Non ce ne sono in giro di più bravi *e insieme* di più rappresentativi?), è a sua volta molto lukácsiana: la ricerca delle contropunte, il rifiuto della mera contemplazione del negativo... Mentre qualcosa di adorniano ci sarebbe, sempre per stare alla tua dicotomia, nella mia scelta sintomatica di privilegiare appunto l'analisi del negativo – perché il giudizio su ciò che la letteratura da me presa in esame esprime e testimonia è radicalmente negativo, e mi stupisce come in tanti abbiano potuto non accorgersene: *Senza trauma* è un libro “contro”, e se mi sono rifiutato di esprimere giudizi singoli il giudizio “universale” era piuttosto senza appello: vuoto, mancanza, impotenza, difetto di politica... Comunque, se proprio devo scegliermi un santo protettore, penserei piuttosto al Brecht più apparentemente cinico (a volte lo era davvero, peraltro) e più abissalmente dialettico: non riallacciarsi al «buon vecchio» ma al «cattivo nuovo» per vedere cosa è possibile fare, qui e ora, nel tempo e nelle condizioni che ci sono dati. Detto questo, io non mi sogno di proibire alla critica o a chicchessia di emettere giudizi, anche perché sarebbe come proibire al vento di soffiare: entra in qualunque bar, o in qualunque blog, e vedrai come i giudizi fioccano. E non nego nemmeno che una funzione utile della critica militante possa essere quella, se non di sceverare il grano dal loglio (oh la sicurezza con cui tanti nostri coetanei ritengono di aver già individuato “le poche opere che veramente contano”! Non gliela invidio), di dar spazio a ciò che l'editoria di mercato tenderebbe piuttosto a soffocare, alle opzioni meno commerciabili, ai punti di vista meno *mainstream*. Mi permetto però di far notare due cose. La prima è che quella funzione, che non è sempre esistita e che data grosso modo dalla fine del Settecento, è stata in buona parte svuotata dalla radicale trasformazione del rapporto tra letteratura e pubblico: non è più possibile un Cecchi che ogni anno va a Parigi e a Londra, sente le persone giuste, parla con Eliot e con Valéry e se ne torna con un *report* affidabile circa i titoli su cui scommettere nella borsa letteraria. Non è più possibile, e non è nemmeno auspicabile, perché era il rituale di un mondo elitario in cui il diritto alla buona letteratura faceva parte dei privilegi di classe: se è questo che dobbiamo rimpiangere, scordatevi il mio voto. La seconda, meno ovvia, è che se c'è una cosa che l'industria culturale ancora chiede ai cosiddetti critici sono proprio i giudizi, le classifiche, i promossi e i bocciati. È la nostra merce, l'unica cosa che abbiamo da vendere, la nostra sola (e infatti: miserabile) occasione di visibilità. La verità del critico che si presta a questo gioco si chiama Antonio D'Orrico. Primo dovere di chi tiene alla funzione del giudizio dovrebbe essere secondo me sabotare questo dispositivo, rifiutarsi al simulacro, non farsi trovare in casa: non ho giudizi, mi dispiace, non le interessa invece un bel ragionamento? È quello che ho cercato di fare, anche se, mi rendo conto, in modo un po' provocatorio e perfino antipatico. Ma una politica del rifiuto della collaborazione, e dell'esodo verso altre mo-

dalità di collaborazione, dovrà essere prima o poi messa all'ordine del giorno.

G.P.: *Era lo stesso Mengaldo, d'altro canto, a rifiutare preliminarmente, nel libro succitato, l'annoso «periodico» dibattito sull'assenza o il basso livello qualitativo della narrativa contemporanea. Chi lo afferma, diceva Mengaldo, vada da Feltrinelli e si diriga piuttosto verso lo scaffale delle letterature straniere per trovare delle ottime narrazioni oggidiane. Perché questa eterna anomalia della nostra narrativa, perché l'Italia avrebbe singoli grandi romanzi e non una tradizione romanzesca? Per l'Asor Rosa del saggio sul romanzo italiano considerato nella sua «anomalia», la motivazione è storica e letteraria insieme: la mancanza di una borghesia colta nella nostra storia patria così come l'impronta subito decisiva della tradizione novellistica (e dunque la più tenace produttività e fertilità della forma breve) della letteratura nostrana. Oggi però racconti non ne scrive più nessuno, anche perché gli editori non ne pubblicano, o malvolentieri. E dunque la ragione è rimasta solo quella storica, l'ignoranza o la sempre più carente formazione del ceto medio nostrano, quello che per tradizione storica dovrebbe costituire il pubblico dei lettori, a petto degli altri paesi europei?*

D.G.: Su questo faccio veramente fatica a risponderti. È una questione annosa. In parte, direi, anche malposta, e come tutte le questioni malposte destinata a grande fortuna. La specificità della letteratura italiana è nota a tutti: i suoi istituti linguistici così lontani dal parlato, il rapporto problematico tra centro e periferia, la debole e tardiva affermazione della nostra borghesia nazionale... Da cui l'eterna spinta o a "mettersi in pari" (da Ruggero Bonghi al Borgese di *Tempo di edificare* all'Arbasino di *Certi romanzi*), o viceversa a dire no, stiamo benissimo così, abbiamo la lirica, le forme brevi... Anche l'Asor Rosa che citi tu è quello secondo (come il secondo Lukács), qualcuno che si è assunto la responsabilità di gestire il potere, rivalutando il ruolo di Giolitti e di Togliatti... Una scelta rispettabile, cui però continuo a preferire quella iconoclasta di *Scrittori e popolo*: una grande letteratura borghese ("decadente", come si diceva allora) non ce l'abbiamo avuta, il populismo non è una soluzione, pazienza, d'altra parte è suonata l'ora della classe operaia, rude razza pagana che non avrà bisogno né di Musil né di Pratolini. Ora, è vero che quell'apocalisse rivoluzionaria non c'è stata (e ne paghiamo ancora lo scotto). Ma è vero anche che uno scrittore che si formi in questi anni ha un numero infinito e perfino eccessivo di stimoli e punti di riferimento che prescindono dalla nostra tradizione nazionale. La *Bildung* di chi oggi si mette a scrivere è fin dall'origine necessariamente globale, con tutte le opportunità e rischi del caso. Più interessante sarebbe, sul piano della poetica dei generi (e Thibaudet ha scritto una volta che non c'è grande critica che non sia in primo luogo critica dei generi), vedere se il racconto, la novella in quanto forma, forma simbolica, sia ancora adeguata ai nostri tempi. Sospetto di

A partire
da Senza trauma.
Conversazione
sulla critica

no. La novella nasce dall'*exemplum*, dalla raccolta di facezie, dall'aneddoto come supposta coincidenza di caso, carattere e destino. È profondamente tolemaica. I suoi ultimi grandi custodi "naturali" sono stati Maupassant, Čechov e James, già nel Novecento è diventata per lo più una sfida all'impossibile, da Kafka a Tozzi a Hemingway o a Borges (il che non toglie la grandezza di scritture come quelle di Flannery O'Connor o di Alice Munro; e che siano entrambe donne forse non è un caso, e sarebbe una questione da indagare). Tu dirai: e Pirandello? Bestemmierò, ma mi sembra che il Pirandello novelliere sia quello più epigonale, o comunque io lo preferisco altrove. È probabile invece che il romanzo, se diamo ancora per buona la tesi che la sua natura profonda è quella di essere una ricerca intorno al mancato accordo tra esistenza e senso, sia da questo punto di vista a tutt'oggi la forma non dico più vitale (perché esposta al costante rischio della necrosi provocata dalla pressione dell'industria editoriale) ma insomma più attraente, più seducente, più invogliante a fare tentativi. Il fatto che non sia morto dopo tutte le bordate che il Novecento gli ha rovesciato addosso qualche cosa vorrà pur dire, e siamo miopi se pensiamo che è solo perché editori e agenti lo ritengono più vendibile: come ti spieghi altrimenti *exploits* come quelli di Bolaño o di David Foster Wallace? O, per stare dalle nostre parti, di Aldo Busi e Walter Siti?

G.P.: *Parliamo adesso del binomio lingua e stile. Sulla base dei campioni che offri nel libro e anche leggendo le tue recensioni sulle pagine culturali dei giornali, sembra che per te non esista una differenza concretamente misurabile sulla singola pagina della specifica opera di un determinato autore di quella che io direi la lingua come fenomeno individuale e che viceversa tu propenda per una definizione piuttosto larga se non onnicomprensiva di stile, che è invece un fenomeno più codificato e codificabile sul piano dei discorsi storico-estetici. Ma se prendo, ad esempio, nel panorama contemporaneo attuale, un libro di Gabriele Frasca, anche solo attraverso una pagina campione avrò chiaro l'esempio di una lingua che non ha un'impronta comunicativa e non è quella sorta di koinè para o pseudoletteraria largamente dominante presso i nostri narratori, specie la generazione dei quarantenni cui dedichi la maggior parte del tuo libro. Non lo direi stile, in questo caso, ma primariamente lingua: lessico, sintassi, forma particolare del pensiero, in ultimo. Ed espressione individuale, specifica, materica di un "problema": diversa dallo stile nel suo darsi come categoria trascendente, in qualche modo, la singola realizzazione artistica (lo stile come marca di genere, comico, tragico etc.).*

D.G.: Su questa faccenda della lingua e dello stile c'è in effetti una bella confusione, una vera e propria babele. Nel linguaggio corrente vengono spesso usati come sinonimi, e questo non aiuta. Non sono d'accordo però con la tua proposta di ripartizione. Per me l'idea di una lingua individuale non ha senso. La lingua è un fatto collettivo, sociale, e tra l'altro, almeno se ci atteniamo all'idea di *langue* saussuriana, ipotizzabile soltanto

in absentia, come paradigma, sistema, insieme di virtualità. Quello che noi ci troviamo di fronte di volta in volta è un insieme di atti di *parole*, di singole enunciazioni che prelevano dalle virtualità della lingua attualizzandole, combinandole e selezionandole di volta in volta in modo differente. L'insieme di combinazioni e selezioni relativamente stabili che caratterizzano uno scrittore (o per estensione una scuola, una linea o un periodo) sono quello che si chiama lo stile. La lingua accomuna e lo stile identifica. L'espressione "la lingua del tale scrittore" secondo me ha senso solo se la si intende come una formulazione scorciata di "l'uso che il tale scrittore fa della lingua comune", ovvero il suo stile. È vero che non si può ridurre lo stile al mero trattamento del materiale verbale (era l'obiezione che già negli anni Venti Bachtin faceva ai formalisti): ne fanno parte anche le tecniche narrative, la scelta del punto di vista, l'*imagery*, i tratti sovrasesimali, l'intonazione... Ed è vero anche che esiste, nella tradizione della critica stilistica, Auerbach su tutti, un'accezione del termine stile che rifacendosi all'uso antico della parola (gli stili alti e bassi, intesi come famiglie comuni di possibilità dell'espressione) gravita più sul versante del collettivo che dell'individuale. Ma resta sempre, anche in Auerbach, l'idea che lo stile sia qualcosa che individua una posizione, magari multipla nelle sue manifestazioni ma singola nella sua essenza (la *Stilmischung* vs la *Stiltrennung*, ecc.). Mentre la lingua è per definizione precedente (e fondante) ogni possibilità di scelta, totipotente e indeterminata come pare siano le cellule staminali. Non c'è dubbio, d'altra parte, che alcuni atti di *parole* (e cioè di stile), divenuti per un complesso di ragioni autorevoli e imitabili come il *Canzoniere* di Petrarca, tendano a svolgere nei confronti dei loro successori una funzione quasi di *langue* di secondo grado, e cioè di sistema oltre che di processo: ma pur sempre atti di *parole* rimangono. In ogni caso, continuo a trovare utile la proposta del Barthes del *Grado zero della scrittura*: introdurre come termine terzo tra la lingua (collettiva, ricevuta e non scelta), e lo stile (individuale, e in qualche modo anch'esso necessitato fino al limite dell'idiosincrasia: la "grande architettura inconscia" di cui parlava Proust), la scrittura, intesa come atto di adesione a un determinato registro di pratiche espressive che segnalano una presa di posizione storica, un giudizio sul rapporto tra espressione e situazione. Se c'è una cosa che manca a tutti, oggi, nella nostra pratica quotidiana, è uno strumento di controllo attendibile e condiviso del rapporto, diciamo così, tra forma e storia. Il Novecento lo aveva declinato in modo molto rigido: oggi non si può più scrivere così, oggi non si può scrivere che così. Il postmodernismo, con la sua vena ecumenicamente eclettica (molto affine, come è stato notato, al regime di abbondanza caratteristico di una società dei consumi quanto il modernismo era ancora legato a un'economia del valore come rarefazione, scarsità, difficile reperibilità), ha sparigliato deliberatamente le carte: *anything goes*, basta

A partire
da Senza trauma.
Conversazione
sulla critica

che funzioni. Non è una soluzione che mi soddisfi. Ricostruire – nel senso sia di ipotizzare che di costruire di nuovo – un nesso di necessità tra ciò che è dentro e ciò che è “fuori” dai testi letterari (tenendo sempre connessi ma sempre ben distinti i due fattori: non tutto è testo), significa sottrarre loro e noi che li leggiamo a una contingenza apparente che è solo la faccia visibile del dominio della forma merce. Necessità contro necessità, dunque. Quel nesso, a mio parere, può essere oggi unicamente (ma lo è sempre stato, forse) di natura pragmatica, nel senso alto della *praxis*, dell’agire: cosa ce ne facciamo, come li usiamo, in che modo li facciamo alludere, per parafrasare un Fortini che cito a memoria, “ad altre possibilità d’uso delle nostre esistenze”. A questo scopo, devo dire, mi sembrano armi spuntate tanto la pretesa di realismo (non è il ritratto, è il noi possibile che dobbiamo ricercare, magari anche soltanto *a contrario*, nella forma cava della mancanza), quanto il giudizio di valore tradizionalmente inteso. Penso piuttosto a un utilizzo della critica come azione, come performance, come gesto dimostrativo (più che descrittivo, interpretativo o valutativo), come esempio: ecco che cosa è possibile fare, vedere, sentire, comprendere, leggendo (quei) testi. Esempio anche nel senso di, se me la passi, apostolato, testimonianza (piuttosto che insegnamento), in una fase storica come quella presente in cui l’atteggiamento critico è in totale ribasso come mai prima. Fa bene (non nel senso del benessere ma della “buona vita”) leggere e riflettere in comune di letteratura, e io ne sono la prova: questo dovrebbe in primo luogo far vedere, con la sua prassi, un critico. Ovviamente uno non può dirselo da solo. Ma che ce lo si ponga come una meta a cui tendere, e come un risultato il cui esito può essere giudicato solo dallo sguardo dell’altro, non dovrebbe essere incompatibile con una salutare umiltà – non più, comunque, della pretesa di distribuire giudizi per conto terzi. Nel bene e nel male, è quello che ho cercato di fare in *Senza trauma*.