

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURE CLASSICHE, MODERNE, COMPARATE E
POSTCOLONIALI

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F4

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14

LO SPIRITO CONTINUA.
LA SPETTRALITÀ DELLA RIVOLTA POLITICA E SOTTOCULTURALE
NELLA LETTERATURA ITALIANA E INGLESE CONTEMPORANEA

Presentata da: Luigi Franchi

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatrice

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Correlatore

Prof. Fulvio Pezzarossa

Esame finale anno 2017

Indice

Introduzione	1
1. Rappresentare la rivolta. Strumenti, concetti e metodi	4
1.1. L'articolazione tra passato e presente	4
1.2. La rappresentazione e la rappresentanza	14
1.3. La sottocultura	22
1.4. Perché gli Studi culturali?	28
1.5. Il mito politico	32
2. Il periodo assiale della rivolta. Intrecci, confessioni e testimoni	44
2.1. La cornice	44
2.2. Il museo e i suoi custodi	59
2.3. I quadri esposti e quelli coperti	66
2.3.1. I cosiddetti "Anni di piombo"	66
2.3.2. I cosiddetti <i>Birmingham Six</i>	74
2.4. L'attribuzione incerta	82
2.5. Una mostra da allestire di nuovo	91
3. Il "lato B" degli anni Settanta. La rivolta dell'o-stile	99
3.1. <i>A Riot of My Own</i> . "Singolare frequente" e focalizzazione del racconto	99
3.2. S/oggettivazioni sottoculturali. Gli oggetti desueti della letteratura musicale	118
3.3. (Toni) Negri in Inghilterra	139

4. Lo spirito continua	156
4.1. Un presente che viene da lontano	157
4.2. Un lontano che viene nel presente	171
4.3. Un presente che va lontano	189
Conclusioni. "Dov'era il no faremo il sì"	214
Bibliografia	219

Lo spirito continua
continua lo spirito
dietro lamenti melodiosi
risuona la voce di un vecchio
a raccontare il senso di una vita
collezione di attimi
per le sensazioni più belle

Ma lo spirito continua!
Leggo di me negli occhi di gente sconosciuta
leggo di me in loro
e non sono ostili

Ma il ricordo può uccidere il bisogno
non ho paura di quel rumore
c'è un lampo nei tuoi occhi
che non potrò mai spiegarti
mentre ti alzi e te ne vai
guardo verso una parola lontana
mentre ti alzi e te ne vai

Il gioco di immagini è riuscito
esplode una risata sensuale

Io sorrido sopra il mio odio
scoprendomi dentro un amore spesso negato
scopro te nel mio corpo
non voglio ucciderti

Devi solo imparare a conoscermi
io farò lo stesso
e forse allora anche la ferita
farà meno male
lo spirito continua
potremo davvero essere vecchi e forti

NEGAZIONE, *Lo spirito continua*

Introduzione

Questa tesi di dottorato nasce dall'esigenza del tutto personale di trovare una risposta a un interrogativo che mi accompagna ormai da più di dieci anni e che ruota attorno a due momenti significativi della mia esistenza.

20 luglio 2001: ho compiuto da poco tredici anni e mi sto godendo le vacanze estive sul divano di casa. Nonostante qualche frequentazione in tenera età con l'universo delle Feste di Rifondazione Comunista al seguito dei miei genitori, ho soltanto una vaga idea di cosa sia la politica, di quali siano gli schieramenti in campo e di cosa stia accadendo per le strade di Genova durante il G8 che si sta svolgendo in quegli stessi giorni. Simpatizzo per i manifestanti, più che per convinzione, per il fatto che un obiettore di coscienza che svolge il servizio civile nel mio paese e che ha diversi anni in più di me mi ha introdotto alla musica *punk* e a quella *ska*. Durante la cronaca trasmessa dal telegiornale sento che i *sound system* che punteggiano il corteo di Genova trasmettono le stesse canzoni consigliatemi dal ragazzo e, quindi, non posso che provare per i manifestanti un confuso e vago sentimento di complicità. Il pomeriggio di quel 20 luglio 2001 Carlo Giuliani, uno di quei manifestanti, viene ucciso da un colpo di pistola sparato dai carabinieri: benché all'epoca io non sappia quasi nulla del G8 o della pratica del *black bloc*, provo un profondo sentimento di disagio di fronte a una morte di cui fatico a spiegarmi le ragioni.

20 marzo 2004: ho quindici anni e per la prima volta in vita mia metto piede in un centro sociale. Il Magazzino 47, così si chiama lo spazio autogestito di Brescia, è uno dei pochi posti della provincia che ospita regolarmente concerti *ska* e *punk*. Quella stessa sera scopro che un centro sociale è un luogo diverso rispetto ai locali nei quali fino a quel momento ho assistito alle esibizioni dei miei gruppi preferiti: il biglietto di ingresso costa molto meno e i prezzi del bar sono inferiori. Noto, inoltre, che i ragazzi che gestiscono la struttura assomigliano molto alle persone che ho visto in televisione durante le giornate del G8 del 2001. Sono i cosiddetti "giovani dei centri sociali" e a vederli da vicino non mi sembrano così pericolosi e violenti come li avevo sentiti dipingere dopo l'uccisione di

Carlo Giuliani. È forse da quella sera, o da quelle successive trascorse in quello stesso posto o nei centri sociali di altre città, che comincia a prendere corpo il nucleo attorno al quale ruota questa tesi.

Politica e sottoculture musicali: quali sono le ragioni di questo connubio? Per quale motivo la protesta sociale che ha luogo al di fuori dei partiti tradizionali è spesso accompagnata da una colonna sonora che attinge al repertorio della *popular music*? Per quale motivo la rappresentazione *mainstream* dei giovani militanti e dei membri delle sottoculture è così lontana da quella che ho avuto modo di vedere coi miei occhi?

Il titolo di questa tesi è un tentativo di tenere assieme questi due campi di forze: da una parte, infatti, *Lo spirito continua* è il titolo di un album dei Negazione, uno dei gruppi *hardcore* più importanti della musica *underground* italiana; dall'altra la figura ectoplasmatica dello spirito rievoca lo spettro più famoso dell'età contemporanea, quello del comunismo che apre le pagine del *Manifesto* redatto da Marx e da Engels. Se alcune proprietà peculiari dello spirito e dello spettro sono quelle di apparire e di scomparire, di aggirarsi e di rivenire, la tesi che si vuole sostenere in questo lavoro è che la narrativa che rappresenta gli episodi di conflitto sociale della rivolta politica e di quella sottoculturale è uno dei mezzi attraverso i quali questa famiglia di fantasmi può rimanere in circolazione e trasmettere i propri valori di generazione in generazione.

Per mettere in evidenza la natura spettrale della rivolta politica e di quella sottoculturale, dopo avere individuato nei romanzi presi in esame una comune struttura cronologica che articola al proprio interno temporalità differenti, vengono compiuti due diversi percorsi di lettura. Questo duplice movimento interpretativo, come si può verificare nel primo capitolo di questo lavoro, viene condotto avvalendosi principalmente degli strumenti critici elaborati dai *Cultural Studies* britannici.

Nel secondo e nel terzo capitolo viene analizzato in quale modo la situazione politica del presente può interferire con la rappresentazione dei conflitti sociali del passato, come ad esempio quelli che hanno contraddistinto l'Italia e l'Inghilterra negli anni Settanta: in questa prospettiva, quindi, sono presi in considerazione i meccanismi retorici di criminalizzazione mediatica dei quali sono stati vittime sia i militanti politici sia gli

esponenti delle sottoculture e il ruolo decisivo ricoperto dalla letteratura nella riabilitazione e nella reintroduzione dei loro punti di vista nel dibattito critico contemporaneo dedicato a quel decennio.

Nel quarto e ultimo capitolo, invece, il tragitto compiuto procede nella direzione temporale opposta e si definiscono le modalità attraverso le quali il passato può condizionare il presente: individuando un'analogia di fondo tra il funzionamento del mito politico e quello della narrativa del conflitto sociale, si argomenta perché le storie contenute nei romanzi analizzati costituiscono un repertorio di *topoi* la cui esemplarità può contribuire ad alimentare la speranza che, anche nelle circostanze più avverse, il cambiamento sociale possa avere luogo.

1. Rappresentare la rivolta. Strumenti, concetti e metodi

1.1. L'articolazione tra passato e presente

Raccontare la rivolta, la rivoluzione o gli sconvolgimenti sociali di un'epoca non è un compito semplice. La polarizzazione delle forze in campo e la differenziazione assoluta tra le fazioni rivali non possono lasciare indifferente l'autore. Quest'ultimo, infatti, in maniera più o meno consapevole, è obbligato a prendere una posizione su quanto sta descrivendo e a concedere le proprie simpatie a uno degli schieramenti coinvolti nel conflitto. Se si pensa al trattamento letterario della Rivoluzione francese, per esempio, non si può non menzionare uno degli *incipit* più incisivi della storia della letteratura, quello di *A Tale of Two Cities* (1859) di Charles Dickens. L'autore inglese scrive all'inizio del suo romanzo:

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way - in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only.¹

Il brano appena citato esibisce alla perfezione la compresenza di attitudini antinomiche nei confronti dell'evento rivoluzionario: esso, in base alla posizione politica di chi considera l'avvenimento o al coinvolgimento effettivo negli scontri, è allo stesso tempo «the best of times» e «the worst of times», «the season of Light» e «the season of Darkness». Benché la Rivoluzione francese rappresenti uno degli accadimenti più complessi della recente storia occidentale, la narrativizzazione realizzata da Dickens è agevolata dalla natura retrospettiva dello sguardo dello scrittore nei confronti di questo avvenimento. A circa settanta anni dalla presa della Bastiglia, infatti, l'autore inglese può già avvalersi per la

1 CH. DICKENS, *A Tale of Two Cities*, New York – Oxford, OUP, 1988, p. 1.

stesura del proprio romanzo di una consistente produzione storiografica, di fonti documentarie dell'epoca e di altre opere narrative sullo stesso argomento.² Gli strumenti utilizzati da Dickens, utili a ricostruire lo *Zeitgeist* di un evento al quale lo scrittore non ha potuto assistere di persona, tuttavia, rappresentano allo stesso tempo una delle aporie del racconto storico con cui il romanziere deve confrontarsi: lo scrittore, infatti, si trova nella condizione impossibile di recuperare un passato ontologicamente inaccessibile e che, per questo motivo, può essere richiamato alla memoria soltanto attraverso la mediazione delle fonti storiche. Come osserva giustamente Fredric Jameson, d'altronde, «history is not a text, not a narrative, master or otherwise, but [...], as an absent cause, it is inaccessible to us except in textual form, and [...] our approach to it and to the Real itself necessarily passes through its prior textualization, its narrativization in the political unconscious».³ Uno degli obiettivi di questa tesi sarà proprio quello di trovare una soluzione parziale a questa aporia, dimostrando la relazione di complementarità e le possibili alleanze fra il racconto di finzione e il racconto storico.

Il supporto fornito dal repertorio di documenti utile alla stesura di un romanzo storico degno di tale nome viene meno quando lo scrittore è chiamato a rappresentare un rivolgimento politico a lui contemporaneo o immediatamente antecedente: in questo caso la necessità di scrivere “in presa diretta” impedisce di possedere una visione d'insieme dell'evento e fa sì che l'autore rischi di incorrere in errori di prospettiva o di valutazione. Per fare un esempio si può citare il caso di Michel Foucault: tra il 1978 e il 1979 l'intellettuale francese si reca in Iran con l'intento di commentare per il *Corriere della Sera* la delicata situazione politica che prelude alla cacciata dello *scià* Pahlavi e all'ascesa al potere dell'*ayatollah* Khomeyni. Il *reportage* di Foucault pone delle questioni interessanti e si interroga sugli elementi specifici della rivoluzione iraniana, sottolineando in maniera

2 Nella *Preface* al romanzo Dickens dichiara di avere utilizzato come fonte principale per la redazione della propria opera *The French Revolution: A History* (1837) di Thomas Carlyle. Il romanziere, infatti, scrive: «Whenever any reference (however slight) is made here to the condition of the French people before or during the Revolution, it is truly made, on the faith of trustworthy witnesses. It has been one of my hopes to add something to the popular and picturesque means of understanding that terrible time, though no one can hope to add anything to the philosophy of Mr. Carlyle's wonderful book». CH. DICKENS, *Preface* in ID., *A Tale of Two Cities*, cit., p. xxvii.

3 F. JAMESON, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Methuen, 1981, p. 35.

puntuale l'intreccio tra la volontà di rinnovamento della società civile e il ruolo giocato dalla religione all'interno di questo cambiamento. Foucault è talmente consapevole dei rischi intrinseci all'analisi del presente da lasciare in più di una occasione il suo giudizio in sospeso, preferendo rivolgere degli interrogativi ai propri lettori. In uno di questi momenti Foucault, per esempio, si domanda:

L'interrogativo oggi non è più: Mohammed Reza [Pahlavi] andrà via o no? Salvo un capovolgimento imprevedibile, se ne andrà. Il problema è quello di sapere quale forma prenderà questa volontà nuova e massiccia che da molto tempo ha detto no al suo sovrano, che ha finito per disarmarlo. Il problema è di sapere quando e come la volontà di tutti cederà il posto alla politica, se lo vuole e se deve farlo. È il problema pratico di tutte le rivoluzioni, e quello teorico di tutte le filosofie politiche.⁴

Il quesito posto da Foucault costituisce il limite verso il quale l'analista della rivoluzione può tendere: il critico può analizzare quantitativamente le forze in campo e in base al confronto con esperienze conflittuali precedenti può giudicare l'operato delle fazioni in termini qualitativi. Alla fine di tutte queste operazioni, tuttavia, la questione sull'esito della dialettica tra il potere costituito di chi governa e quello costituente dei rivoluzionari deve rimanere senza risposta, a meno che non si voglia smettere le vesti del critico per indossare quelle del profeta. Forse a causa della sede in cui il suo scritto viene pubblicato, un quotidiano nel quale il lettore possa trovare anche delle risposte e non solo degli interrogativi, l'intellettuale francese, elogiando la rivolta in corso, sembra inciampare per un breve istante proprio in questa insidia, necessariamente ignaro degli esiti fortemente conservatori che il governo di Khomeyni finirà per acquisire una volta conquistato il potere. Nello specifico, Foucault descrive la Rivoluzione iraniana in questi termini:

È l'insurrezione di uomini dalle mani nude che vogliono sollevare il peso formidabile che grava su ciascuno di noi, ma, più particolarmente, su di loro, lavoratori del petrolio, contadini alle frontiere degli imperi: il peso dell'ordine del mondo intero. È forse la prima grande insurrezione contro i sistemi planetari, la forma più folle e più moderna di rivolta.⁵

4 M. FOUCAULT, *Taccuino persiano*, Milano, Guerini, 1998, p. 46.

5 Ivi, p. 60.

L'imprevedibilità del futuro e la fallacia di ogni previsione anticipatrice non costituiscono gli unici problemi del critico che vuole indagare i rivolgimenti della contemporaneità. Proprio in virtù della discontinuità col passato che la rivoluzione implica, infatti, anche le forme di pensiero comunemente utilizzate per comprendere la realtà subiscono una trasformazione, con il risultato che le vecchie categorie per interrogare il presente non si rivelano più efficaci al fine di intercettare le caratteristiche originali della nuova epoca. Per dirla in altri termini, così «come non si può giudicare un uomo dall'idea che egli ha di se stesso, [allo stesso tempo] non si può giudicare un[a]' [...] epoca di sconvolgimento dalla coscienza che essa ha di se stessa».⁶ Ogni cambio di paradigma epistemologico, d'altronde, necessita di tempi più o meno lunghi per essere riconosciuto come tale e di un periodo ancora maggiore affinché sia possibile valutarne la portata e il ruolo effettivi nel processo di formazione della società post-rivoluzionaria.

Assieme all'aporia del racconto storico descritta in precedenza, questo ostacolo ulteriore pone il narratore e il critico di fronte a una scelta radicale: da una parte questi, preso atto della natura inattuabile del passato puro e dell'indicibilità del presente, possono riconoscere la via del silenzio come unica opzione percorribile; dall'altra, invece, convinti della necessità di interpellare comunque il presente e il passato, essi possono elaborare dei concetti, delle teorie o degli strumenti critici in grado di scongiurare l'afasia e di produrre delle analisi che, benché parziali, possono aiutare i lettori a orientarsi nel mezzo del cambiamento.

Questa tesi intende occuparsi proprio di quegli scrittori che, assumendosi tale rischio, hanno deciso di intraprendere il secondo percorso e di produrre comunque «scritture nel momento del pericolo».⁷ Per adempiere a questo compito ci si avvarrà di diversi strumenti teorici elaborati all'interno degli Studi culturali, un insieme di discipline che non ha la pretesa dell'esaustività o l'ambizione a costituirsi come sistema, ma si adopera per sviluppare dei concetti operativi in grado di rispondere “colpo su colpo” agli interrogativi del presente. In un approccio metodologico che vedrà un continuo scambio

6 K. MARX, *Per la critica dell'economia politica*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 5.

7 M. COMETA, *Studi culturali*, Napoli, Guida, 2010, p. 150.

di idee, suggestioni e pratiche tra i romanzi e gli strumenti teorici impiegati, l'obiettivo sarà quello di superare il pessimismo legato ai limiti gnoseologici descritti in precedenza e di considerare sia i testi narrativi sia le teorie utilizzate non «come l'elegia di una dissoluzione, ma al contrario come l'inno sommesso di una ricostruzione».⁸

Per esaminare le soluzioni offerte dagli autori che verranno analizzati nel corso di questo lavoro è utile ritornare all'*incipit* di Dickens citato in apertura di capitolo, nello specifico al momento in cui l'autore, delineando un paragone tra la Francia rivoluzionaria e l'Inghilterra vittoriana, scrive: «the period was so far like the present period».⁹ Malgrado la sua concisione, questa frase incarna uno dei dispositivi concettuali più potenti ed efficaci per superare l'aporia della temporalità: sia che si voglia raccontare il passato sia che si desideri narrare il presente, l'instaurazione volontaria di una connessione tra i due momenti storici comporta due benefici fondamentali. Da una parte il racconto, come nel caso di Dickens, può avvalersi come punto di partenza del sapere storico accumulato sull'evento oggetto della narrazione; dall'altra un presente storicizzato potrà giovare delle somiglianze e delle divergenze con episodi del passato, delineando in questo modo un quadro della contemporaneità consapevolmente provvisorio.

Molte delle opere che verranno esaminate in seguito possiedono una struttura di questo tipo, ovvero trattano di rivolgimenti politici del passato, affrontando non solo l'evento storico in sé, ma delineando le linee di frattura e le continuità con il presente in cui gli autori scrivono. In questo caso lo scrittore si dimostra essere «un artista del *concerto* che sa retrospettivamente individuare nel passato ciò che potrà mettere insieme per il futuro».¹⁰

Da un punto di vista teorico, è possibile analizzare questa connessione a partire dal concetto di «articolazione» elaborato da Stuart Hall. L'intellettuale di origini giamaicane ha scritto a riguardo:

In England, the term has a nice double meaning because 'articulate' means

8 Ivi, p. 8.

9 CH. DICKENS, *A Tale of Two Cities*, cit., p. 1.

10 M. COMETA, *Studi culturali*, cit., pp. 126-127.

to utter, to speak forth, to be articulate. It carries that sense of language-ing, of expressing, etc. But we also speak of 'articulated' lorry (truck): a lorry where the front (cab) and back (trailer) can, but need not necessarily, be connected to one another. The two parts are connected to each other, but through a specific linkage, that can be broken. An articulation is thus the form of connection that *can* make a unity of two different elements, under certain conditions. It is a linkage which is not necessary, determined, absolute and essential for all time. You have to ask, under what circumstances *can* a connection be forged or made? So the so-called 'unity' of a discourse is really the different articulation of different, distinct elements which can be rearticulated in different ways because they have no necessary 'belongingness'.¹¹

Due sono gli elementi interessanti che emergono da questa definizione. In primo luogo, l'accezione linguistica del termine, presente anche nella lingua italiana, non si può ricondurre esclusivamente alla funzione referenziale del linguaggio. Hall, evidenziando tramite il sinonimo «to utter» il legame tra articolazione linguistica ed enunciazione, infatti, conferisce al concetto una dimensione spiccatamente performativa. Questa caratteristica specifica si traduce in ambito letterario nella convinzione dell'autore che l'atto simbolico costituito dalla sua opera si riveli in grado di influenzare e trasformare la realtà o, perlomeno, la sua rappresentazione. In secondo luogo, il fatto che l'articolazione, nel secondo significato attribuitole dallo studioso, si presenti come «a linkage which is not necessary, determined, absolute and essential for all time», pone al riparo gli autori dai rischi del determinismo storico e permette loro di creare delle convergenze inedite in grado di illuminare retrospettivamente il passato e di aprire opportunità inedite di riflessione sul presente. Ciò che rende possibile questa articolazione è la modalità specifica con la quale i romanzi che verranno analizzati sono costruiti: il loro intreccio narrativo, grazie all'oscillazione continua tra passato e presente, infatti, conferisce al racconto una struttura chiusa. L'estremo temporale collocato negli anni Duemila, quindi, retroagisce su tutta la narrazione e instaura tra i due momenti storici un legame che conferisce un'unità di significato a tutto il racconto, originando un nesso sì causale, ma, come è stato riportato più sopra, «not necessary». Questa capacità di dare forma umana al tempo attraverso il

11 S. HALL, *On Postmodernism and Articulation*, «Journal of Communication Inquiry», June 1986, X, 2, pp. 45-60: 53.

racconto è stata rappresentata da Frank Kermode con un esempio molto efficace; il critico inglese, infatti, scrive:

Let us take a very simple example, the ticking of a clock. We ask what it *says*: and we agree that it says *tick-tock*. By this fiction we humanize it, make it talk our language. Of course, it is we who provide the fictional difference between the two sounds; *tick* is our word for a physical beginning, *tock* our word for an end. We say they differ. What enables them to be different is a special kind of middle. We can perceive a duration only when it is organized [...]. The fact that we call the second of the two related sounds *tock* is evidence that we use fictions to enable the end to confer organization and form on the temporal structure. The interval between the two sounds, between *tick* and *tock* is now charged with significant duration. The clock's *tick-tock* I take to be a model of what we call a plot, an organization that humanizes time by giving it form; and the interval between *tock* and *tick* represents purely successive, disorganized time of the sort that we need to humanize.¹²

Per riassumere quanto è stato detto fino a questo punto, i romanzi che verranno analizzati nei due capitoli successivi aspirano a inserirsi nel dibattito storiografico sugli anni Settanta con la finalità di rimodulare alcuni suoi aspetti controversi e lo fanno presentando una struttura narrativa che articola presente e passato sia per evidenziare nel primo le linee di continuità e di frattura col secondo sia per distanziarsi criticamente dal secondo grazie all'utilizzo in chiave narrativa del sapere storiografico accumulato durante il primo.

Uno dei rischi delle narrazioni che si pongono come obiettivo di rappresentare momenti di rivolta e di ribellione è quello di concentrarsi unicamente sugli atti di violenza delle varie fazioni in lotta. Questa «tendenza manichea che rifugge dalle mezze tinte e dalle complessità» ed «è incline a ridurre il fiume degli accadimenti umani ai conflitti, e i conflitti a duelli, noi e loro, gli ateniesi e gli spartani, i romani e i cartaginesi»,¹³ per quanto possa essere una scelta produttiva che si è rivelata efficace per la realizzazione di romanzi di genere, risulta inadeguata a restituire una visione d'insieme del passato che sappia fare emergere le tensioni che alimentano il conflitto e gli intrecci della rivolta con gli altri aspetti della vita quotidiana dei rivoluzionari. Per questa ragione l'analisi dei romanzi

12 F. KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, OUP, 1973, pp. 44-45.

13 P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991, p. 24.

verrà effettuata adottando la postura critica della «thick description»¹⁴ teorizzata da Clifford Geertz: benché gli atti terroristici e le morti tragiche del decennio non possano essere ignorate, verranno presi in considerazione anche altri aspetti meno appariscenti degli anni Settanta e presenti nelle narrazioni, come la musica, il mondo del lavoro e, più in generale, la stratificazione dei processi di soggettivazione e di significazione la cui analisi può sottrarre lo studio del decennio a un'interpretazione riduzionista che tenga conto solo degli episodi di violenza.

Un approccio di questo genere contraddistingue la pratica degli Studi culturali fin dalla loro comparsa in Inghilterra negli anni Cinquanta: all'interno del seminale *Culture and Society* Raymond Williams elabora un metodo analitico che, col fine di cartografare l'evoluzione della cultura inglese dal 1780 al 1950, unisce lo studio dei fenomeni letterari a quello degli altri aspetti che, a partire dalla Rivoluzione industriale, hanno contribuito a plasmare la società britannica. Per lo studioso gallese, infatti, «five words are the key points from which this map can be drawn» e queste parole sono «industry, democracy, class, art, and culture».¹⁵ Per Williams nessuno di questi fattori è predominante; ognuno di essi agisce sugli ed è agito dagli altri, con la convinzione che la formazione di una società complessa sia data proprio dalla risultante del bilanciamento, degli squilibri e delle tensioni tra questi cinque aspetti. La tesi che si vuole dimostrare è che i romanzi presi in esame, nel momento in cui parlano di movimenti politici o di sottoculture musicali, agiscono proprio in questa direzione: il riferimento a una canzone del passato, per esempio, non costituisce semplicemente un dettaglio per accrescere il realismo dell'opera o non è presente per alimentare la nostalgia dei lettori più attempati, ma conferisce a quel riferimento un ruolo strutturante e gli riconosce il merito di rappresentare un elemento costitutivo del periodo rievocato.

Il termine «strutturante» non è stato utilizzato a caso: lo stesso Williams definisce «the particular living result of all the elements in the general organization» allo stesso modo, ovvero «structure of feeling».¹⁶ Uno degli aspetti più interessanti della definizione

14 C. GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 2000, p. 6.

15 R. WILLIAMS, *Culture and Society 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin, 1963, p. 13.

16 R. WILLIAMS, *The Long Revolution*, Peterborough, Broadview Press, 2001, p. 64.

dello studioso gallese è quello di associare nello studio della cultura l'elemento strutturale, per esempio la relazione tra le forme di governo e la produzione letteraria, a quello del «feeling», dei sentimenti e degli stati d'animo. Questo aspetto si rivelerà decisivo in questa sede: per smarcarsi dal rigido determinismo di certa critica marxista,¹⁷ l'obiettivo di questo lavoro, infatti, sarà dimostrare come l'utilizzo del tempo libero da parte dei personaggi dei romanzi e la descrizione dei loro consumi culturali vogliano simbolizzare l'importanza di questi processi di soggettivazione dell'individuo all'interno della formazione della società degli anni Settanta.

Da un punto di vista teorico, l'idea di una causalità multipla nel processo di formazione della società giunge agli Studi culturali soprattutto grazie alla ripresa del pensiero di Louis Althusser. Il filosofo francese, proprio come aveva fatto Raymond Williams,¹⁸ in più di un'occasione rilegge gli scritti marxisti per rintracciare al loro interno una soluzione al rigido determinismo del rapporto tra base e sovrastruttura proposto da alcuni interpreti dei testi dell'autore del *Capitale*. Per spiegare la propria concezione di questo rapporto, Althusser ricorre alla «metafora spaziale dell'edificio»: se consideriamo le fondamenta come la base e i piani superiori come la sovrastruttura è ovvio che i secondi non potrebbero esistere senza la base; allo stesso tempo, tuttavia, se a non esistere fossero i piani superiori l'edificio, in quanto incompleto, risulterebbe in ogni caso inesistente. È

17 Nell'ambito di certi studi marxisti, come afferma Friedrich Engels nella famosa lettera a Joseph Bloch del 1890, è forte l'idea che «il momento economico risulti essere *l'unico* determinante» (p. 492). Engels si assume parte della responsabilità di questo travisamento, sostenendo che «di fronte agli avversari [io e Marx] dovevamo accentuare il principio fondamentale, che essi negavano, e non sempre c'era il tempo, il luogo e l'occasione di riconoscere quel che spettava agli altri fattori che entrano nell'azione reciproca» (p. 494). In conclusione, tuttavia, Engels ribadisce come la sua opera e quella di Marx considerasse determinante in ultima istanza «la produzione e riproduzione della vita reale» (p. 492), determinate dall'azione reciproca tra il momento economico e quello della sovrastruttura. I riferimenti citati si trovano in F. ENGELS, *Lettere: gennaio 1888 – dicembre 1890*, VIII, a cura di A. Santucci, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 492-494.

18 Raymond Williams scrive a riguardo: «We can add to the necessary definition of the biological faculty of language as *constitutive* an equally necessary definition of language development – at once individual and social – as historically and socially *constituting*. What we can then define is a dialectical process: the *changing practical consciousness of human being*, in which both the evolutionary and the historical processes can be given full weight, but also with which they can be distinguished, in the complex variations of actual language use. It is from this theoretical foundation that we can go on to distinguish 'literature', in a specific socio-historical development of writing, from the abstract retrospective concept, so common in orthodox Marxism, which reduces it, like language itself, to a function and then a (superstructural) by-product of collective labour». R. WILLIAMS, *Marxism and Literature*, Oxford, OUP, 1977, pp. 43-44.

grazie a questa metafora che Althusser può proporre i concetti di «autonomia relativa della sovrastruttura rispetto alla base» e quello di «azione di ritorno della sovrastruttura sulla base»:¹⁹ nel primo caso, nonostante il fattore economico risulti ancora preponderante nei rapporti con la sovrastruttura, quest'ultima possiede degli spazi di libertà e di movimento che non sono soggetti o vincolati deterministicamente alla base; nel secondo caso, invece, il filosofo francese ammette la possibilità che la sovrastruttura, e, nel caso di questa tesi, la produzione letteraria, possa agire come forza rinnovatrice nei confronti della base. In un'altra occasione, Althusser, con la formulazione del concetto di «surdeterminazione», ribadisce ulteriormente l'interazione reciproca tra base e sovrastruttura affermando che

mai nella storia si vedono quelle istanze che sono le sovrastrutture [...] farsi rispettosamente da parte, quando hanno fatto la loro opera o dissolversi come puro fenomeno per lasciare che avanzi sulla strada regale della dialettica sua maestà l'Economia perché i Tempi sarebbero venuti. L'ora solitaria dell'«ultima istanza» non suona mai, né al primo momento né all'ultimo.²⁰

Ricapitolando quanto è stato detto fino a questo momento, si è visto come il passato possa raggiungere il presente soltanto nella forma mediata del documento storico o del testo interpretativo. Si è ipotizzato, inoltre, come, grazie al concetto di «articolazione», l'unione di due tempi storici differenti all'interno del racconto che si occupa della rivolta possa ovviare ad alcuni limiti conoscitivi e dare luogo a una sintesi capace di produrre delle narrazioni in grado di influenzare la nostra conoscenza del mondo. Affinché ciò abbia luogo, tuttavia, le narrazioni non possono limitarsi a inventariare le battaglie combattute nel passato, ma devono tentare di restituire al lettore una visione globale dell'epoca presa in esame, per far comprendere al meglio quale fosse il brodo di coltura all'interno del quale determinati eventi hanno preso forma. Tramite i riferimenti ad Althusser, infine, è stata motivata la tesi per la quale, anziché essere meramente il prodotto di determinati rapporti di produzione, le opere d'arte, e, quindi, anche i romanzi, possono configurarsi

19 L. ALTHUSSER, *Sull'ideologia*, Bari, Dedalo, 1976, p. 19.

20 L. ALTHUSSER, *Per Marx*, Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 93.

come attori protagonisti all'interno del processo di formazione della società. Alla luce di queste considerazioni, la rappresentazione del passato non può più essere considerata un'attività neutra delegata a un autore *super partes*; ogni narrazione del conflitto riconfigura il dibattito storiografico, modifica l'immaginario e sposta gli equilibri all'interno del controllo della rappresentazione della storia. Per questo motivo nella prossima sezione di questo capitolo si prenderà in considerazione il concetto stesso di «rappresentazione» e si dimostrerà come esso si dimostri un elemento fondamentale all'interno della lotta per l'egemonia sulla narrazione del passato.

1.2. La rappresentazione e la rappresentanza

I romanzi che prenderemo in esame si pongano l'obiettivo di ricostruire, come direbbe Raymond Williams, «a whole way of life».²¹ Queste opere, per esempio, sono ricche di riferimenti musicali e, più in generale, culturali: questi, tuttavia, non raggiungono il lettore nella loro forma originale, per esempio, di canzone, ma attraverso la parola letteraria. La possibilità di instaurare un collegamento tra il piano della realtà e quello della sua rappresentazione ci viene offerta dal concetto di «mediazione»: questo, infatti, stabilisce «the relationship between the levels of instances, and the possibility of analyses and findings from one level to another».²² Nel caso specifico del nostro lavoro, la declinazione privilegiata di questo concetto sarà quella che prende in esame il legame tra «the formal analysis of a work of art and its social ground».²³ La mediazione tra l'istanza formale del testo e il contesto a cui questo si riferisce può essere ricondotta a quanto è stato scritto precedentemente riguardo il concetto di articolazione: anche in questo caso l'originalità di alcune considerazioni rintracciabili nei romanzi sugli anni Settanta e spendibili nella contemporaneità, il «social ground», divengono tali solo grazie allo studio della sintesi storica tra presente e passato operata dagli autori, ovvero «the formal analysis of a work of

21 R. WILLIAMS, *Culture and Society 1780-1950*, cit., p. 12.

22 F. JAMESON, *The Political Unconscious*, cit., p. 39

23 *Ibidem*.

art». Questa, tuttavia, non è l'unica mediazione possibile tra il testo letterario e la realtà: il primo, infatti, con modalità che verranno approfondite all'interno dei prossimi due capitoli, descrivendo il legame tra un personaggio e la società, narrando i suoi stati d'animo e le sue azioni, «mette in scena un agente, una coscienza, una ragnatela di rapporti possibili tra coscienze possibili»²⁴ che possono fungere da esempio o da ispirazione al lettore. Si può, quindi, affermare con Paul Ricoeur che

questo legame tra rappresentazioni e pratiche sociali si esprime nel ruolo di mediazione simbolica che le prime esercitano quando le seconde hanno una posta in gioco determinata, ossia l'instaurazione del legame sociale e delle modalità di identità che vi si ricollegano. Le rappresentazioni non sono dunque idee che si muovono galleggiando all'interno di uno spazio autonomo ma sono, come abbiamo appena detto, delle mediazioni simboliche che contribuiscono alla instaurazione del legame sociale; esse simbolizzano infatti le identità che conferiscono una configurazione determinata a quei legami sociali in corso di instaurazione.²⁵

L'azione preliminare da svolgere al fine di valutare il risultato effettivo di questa mediazione consiste nell'elaborazione di un modello teorico della rappresentazione che sappia integrare da un lato la capacità fenomenologica dei romanzi di tratteggiare determinate esperienze storico-culturali e dall'altra la possibilità che queste descrizioni si rivelino elementi catalizzatori efficaci a costruire nella realtà una posizione che possa essere occupata, abitata e vissuta dai lettori. Ci si chiederà, in pratica, «come ha funzionato e come funziona oggi da un punto di vista pratico e politico la relazione tra l'immagine rappresentata e la comunità, i soggetti che la riconoscono e vi si riconoscono».²⁶

La questione della rappresentazione diviene più complessa quando ci si occupa di narrazioni che articolano al loro interno diversi momenti storici. Come è stato spiegato in precedenza, l'unica possibilità che ci viene data di esperire il passato è quella della forma testuale: ci ritroviamo, dunque, in una situazione in cui alla proliferazione incontrollata di

24 D. GIGLIOLI, *All'ordine del giorno il terrore*, Milano, Bompiani, 2007, p. 18.

25 P. RICOEUR, *Percorsi del riconoscimento. Tre studi*, Milano, Jaca Book, 2005, p. 155.

26 L. BAZZICALUPO, *Rappresentazione e immanenza: contrappunti iconologici* in *Rappresentanza/Rappresentazione. Una questione degli studi culturali*, a cura di M. Cometa e D. Mariscalco, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 7-23: 7.

narrazioni sugli anni Settanta fa fronte l'impossibilità di toccare con mano ciò che è successo veramente in quel decennio. L'ambito della rappresentazione, pertanto, diviene un terreno di scontro all'interno del quale si gioca la partita per aggiudicarsi l'egemonia sul racconto del passato. Per analizzare come questo sia possibile, è utile leggere una definizione del concetto di rappresentazione elaborata da Pietro Costa. Egli scrive che

il termine "rappresentare" emerge [...] in due distinti, ma connessi significati: il testo rappresenta un oggetto, nel senso che lo accoglie, lo ripresenta; il testo viene immaginato come uno specchio che riflette l'oggetto. La rappresentazione è in questo caso *Darstellung*. Il testo, però, nel momento in cui parla di un oggetto, lo mette in scena *in absentia*: si sostituisce ad esso, agisce, per così dire, in nome e per conto di quell'oggetto. La rappresentazione include anche qualche tratto della rappresentanza: della *Vertretung*.²⁷

In questa definizione emergono due aspetti fondamentali per descrivere i modi attraverso i quali opera la rappresentazione: nel primo caso, quello in cui questa viene definita *Darstellung*, i romanzi dedicati agli anni Settanta ricostruiscono in termini descrittivi, «come uno specchio», gli avvenimenti e i costumi sociali del periodo rievocato. Richiamando l'idea di «thick description» descritta in precedenza, pertanto, un romanzo verrà considerato efficace se riuscirà a restituire al suo interno un'immagine il più vivida possibile degli anni Settanta; nel secondo caso, invece, le narrazioni, nella loro veste di *Vertretung*, si assumono il ruolo di interprete del passato. Da questo punto di vista, utilizzando una metafora pittorica, l'obiettivo del racconto non sarà tanto l'accuratezza del quadro, quanto quella di fornire una cornice in grado di conferire una coerenza logica alla nebulosa caotica degli eventi del passato.

Tra queste due declinazioni del concetto di rappresentazione quella più interessante è sicuramente la seconda: la narrazione «agisce» sulla realtà, fornisce al lettore delle visioni del mondo alle quali questo può o meno aderire. In questo caso, tuttavia, proprio in virtù del suo raccontare «*in absentia*» il passato, ad emergere è uno dei problemi fondamentali legati allo statuto della rappresentazione: il grado di persuasione operata nei confronti del

27 P. COSTA, *La rappresentazione del politico: verità e metafora nei testi di sapere in Rappresentanza/Rappresentazione. Una questione degli studi culturali*, cit., pp. 47-65: 48.

lettore, infatti, non è determinato tanto dalla sua veridicità o dall'aderenza al reale, quanto dalla sua capacità di fornire un'interpretazione che permetta a chi legge di conciliare la propria visione del mondo con quella offerta dal romanzo. La questione della veridicità della rappresentazione, d'altronde, era già stata individuata da Friedrich Nietzsche. Il filosofo tedesco, infatti, scrive:

Che cos'è dunque la verità? Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state trasposte e adornate poeticamente e retoricamente e che, dopo un lungo uso, appaiono a un popolo salde, canoniche e vincolanti. Le verità sono illusioni di cui si è dimenticato che sono illusioni, metafore che si sono logorate e hanno perduto la loro immagine.²⁸

In un'ottica costruttivista, Nietzsche riconosce la matrice umana di ogni rappresentazione: la verità, pertanto, non esiste di per sé, ma è un concetto utile, come si dimostrerà tra poco, a obliare il carattere negoziale, e spesso conflittuale, delle pratiche discorsive e il loro continuo scontro nel corso della storia per aggiudicarsi il ruolo di quella che in un determinato momento, in un preciso luogo e all'interno di specifiche relazioni sociali viene temporaneamente chiamata "verità". Non è un caso che Geertz, per esempio, definisca l'uomo come «an animal suspended in webs of significance he himself has spun»:²⁹ prendendo spunto da Nietzsche,³⁰ l'antropologo statunitense evidenzia come le tradizioni,

28 F. NIETZSCHE, *Su verità e menzogna in senso extramurale* in ID., *Verità e menzogna*, Milano, BUR, 2009, pp. 123-140: 131.

29 C. GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, cit., p. 5.

30 Nella proposta originale di Nietzsche la metafora della ragnatela appare in questa forma: «Qui si può ben ammirare l'uomo come un grande genio costruttore, che riesce a elevare, su fondamenta mobili e per così dire sull'acqua corrente, una cupola di concetti infinitamente complicata. Indubbiamente, per avere stabilità su tali fondamenta, la costruzione dev'essere come fatta di ragnatele, così fine da poter essere portata con sé dall'onda e così solida da non sfilacciarsi sotto il soffio dei venti». F. NIETZSCHE, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, cit., pp. 132-133. La metafora della ragnatela per descrivere l'insieme dei concetti prodotti dell'uomo si è dimostrata molto produttiva all'interno dello studio della letteratura. Sulla scia del filosofo tedesco e di Geertz, per Mario Domenichelli le *webs of significance* «sono la rete, il reticolo dell'immaginario, ciò di cui si costituisce la nostra memoria personale, culturale, collettiva, con tutti i suoi vuoti, impastata d'oblio attraverso la quale noi percepiamo noi stessi, ciò che siamo, la nostra identità che permette il nostro riconoscimento e autoriconoscimento nel complesso della realtà sensibile che noi percepiamo, riconosciamo attraverso i modelli di percezione costituiti dal reticolo delle tracce mnestiche, attraverso le rappresentazioni che si offrono come modelli percettivi e identitari». M. DOMENICHELLI, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica della rappresentazione nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011, p. 57.

i valori e i costumi non siano un'esternalità che esiste da sempre e di cui l'uomo può appropriarsi volta per volta, ma rappresentino, al contrario, delle pratiche di significazione forgiate dall'uomo stesso.

L'operazione preliminare da svolgere durante l'analisi dei romanzi, quindi, sarà quella di capire in che modo questi si rapportano al racconto storiografico egemone, valutandone gli scarti, i tratti comuni e le strategie retoriche. Per dimostrare ciò, in questo lavoro verranno considerate perlopiù quelle narrazioni che, col fine di fornire sguardi inediti sul passato, instaurano con la tradizione un confronto conflittuale e rimettono in discussione il «regime di verità» che regola la narrazione del passato, ovvero i «sistemi di potere che la producono e la sostengono».³¹ La caratteristica peculiare dei romanzi presi in esame, tuttavia, è quella di non limitarsi soltanto a proporre un racconto in grado di esibire l'artificiosità della tradizione, ma consiste, in virtù delle potenzialità performativa e persuasiva del racconto, nel fornire cornici interpretative alternative, che da una parte restituiscono dignità a esperienze sociali solitamente neglette e dall'altra, attraverso l'articolazione tra passato e presente e la mediazione tra forme artistiche e realtà, invitano il lettore contemporaneo a riflettere sulle somiglianze tra la propria condizione esistenziale e quella dei personaggi finzionali.

Ciò che rende possibile accomunare il personaggio del romanzo e il lettore è la caratteristica condivisa di essere, rispettivamente nel mondo finzionale e in quello reale, degli individui i cui rispettivi processi di soggettivazione si intrecciano alle determinazioni della realtà che li circonda. Il personaggio, come il lettore, è «soggetto a qualcun altro, attraverso il controllo e la dipendenza, e soggetto vincolato alla sua propria identità dalla coscienza o dalla conoscenza di sé».³² Se le relazioni di «controllo» e di «dipendenza» sono facilmente riconoscibili, per esempio nell'ambito delle gerarchie razziali, lavorative o sessuali, il vincolo che lega il soggetto alla «coscienza» e alla «conoscenza di sé» risulta assai più problematico. Come afferma Althusser, infatti, «nell'ideologia è [...] rappresentato

31 M. FOUCAULT, *Intervista a Foucault* in ID., *Microfisica del potere. Interventi politici*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 3-28: 27.

32 M. FOUCAULT, *Perché studiare il potere: la questione del soggetto* in *La ricerca di Michel Foucault: analitica della verità e storia del presente*, a cura di H. Dreyfus e P. Rabinow, Firenze, La Casa Usher, 2010, pp. 279-287: 283.

non il sistema dei rapporti reali che governano l'esistenza degli individui, ma il rapporto immaginario di questi individui con i rapporti reali nei quali vivono». ³³ Così come il passato risulta inaccessibile senza la mediazione del documento scritto, allo stesso modo, per il filosofo francese, raggiungere la coscienza di sé non è possibile in forma non mediata, in quanto essa risulta indissolubilmente legata proprio al sistema della rappresentazione. Quest'ultima, quindi, diviene uno strumento cruciale nel momento della creazione del consenso: nei prossimi capitoli, per esempio, analizzando le campagne informative che si sono occupate dei membri delle sottoculture e dei movimenti politici degli anni Settanta, si dimostrerà come, di fronte a un'appartenenza di classe poco dissimile da quella di molti cittadini "rispettabili", queste due categorie sociali siano state demonizzate e, di conseguenza, poste ai margini del proprio stesso gruppo d'appartenenza.

Per portare un esempio pratico di questo sfasamento tra classe e coscienza di classe è utile riportare le parole di E.P. Thompson relative alla formazione della classe operaia in Inghilterra. Lo storico inglese afferma che:

"it", the working class, is assumed to have a real existence, which can be defined almost mathematically – so many men who stand in a certain relation to the means of production. Once this is assumed it becomes possible to deduce the class-consciousness which "it" ought to have (but seldom does have) if "it" was properly aware of its own position and real interests. There is a cultural superstructure, through which this recognition dawns in inefficient ways. ³⁴

In una realtà in cui la rappresentazione non avesse il valore che si è tentato di dimostrare, ogni operaio avrebbe l'esatta coscienza della propria situazione e non esiterebbe a perseguire l'unità con i colleghi di lavoro per acquisire il potere di contrattazione utile a vedere le proprie richieste soddisfatte da parte del proprietario dei mezzi di produzione. Per Thompson, tuttavia, questo non può accadere poiché, se l'appartenenza a una classe è facilmente deducibile analizzando il legame tra l'individuo e la sua posizione all'interno

³³ L. ALTHUSSER, *Sull'ideologia*, cit., p. 59.

³⁴ E.P. THOMPSON, *The Making of English Working Class*, London, Gollancz, 1965, p. 10.

del mondo del lavoro, la coscienza di classe, al contrario, «is the way in which these experiences are handled in cultural terms»,³⁵ e, pertanto, è soggetta alle modalità con cui il soggetto si autorappresenta e viene condizionato dalle rappresentazioni che di lui vengono effettuate. Questa convergenza tra ideologia e rappresentazione non viene rilevata solo da Althusser, ma, grazie a Stuart Hall, diviene uno dei pilastri portanti degli Studi culturali. Egli, infatti, afferma che

it is in and through the systems of representation of culture that we "experience" the world: experience is the product of our codes of intelligibility, our schemes of interpretation. Consequently, there is no experiencing *outside* of the categories of representation or ideology. The notion that our heads are full of false ideas which can, however, be totally dispersed when we throw ourselves open to "the real" as a moment of absolute authentication, is probably the most ideological conception of all.³⁶

Sostenendo che «there is no law which guarantees that the ideology of a class is already and unequivocally given in or corresponds to the position which that class holds in the economic relations of capitalist production»,³⁷ Hall conferma, in sostanza, quanto affermato da Thompson in precedenza. Egli, però, continuando la sua analisi, quando scrive che «the claim of "no guarantee" - which breaks with teleology - also implies that there is no necessary noncorrespondence»,³⁸ aggiunge alla discussione un elemento fondamentale in grado di aprire uno spazio d'azione all'interno del campo della rappresentazione. La «noncorrespondence» di cui parla Hall, infatti, è proprio la condizione che, nei casi presi in esame in questo lavoro, garantisce al narratore di ricorrere all'articolazione tra passato e presente, di collegare tra loro esperienze apparentemente irrelate e, attraverso la pratica del racconto, di ricompattare una comunità frammentata.

Ragionando in questa prospettiva, il campo della cultura, oltre a non essere più considerato semplicemente come un'emanazione condizionata dalla base economica, assume un ruolo decisivo all'interno delle pratiche discorsive che regolamentano i processi

35 *Ibidem.*

36 S. HALL, *Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates*, «Critical Studies in Mass Communication», June 1985, II, 2, pp. 91-114: 105.

37 *Ivi*, p. 94.

38 *Ibidem.*

di socializzazione e il conflitto tra le diverse classi. Se, come afferma Tony Bennet, «the field of culture needs to be thought of as constitutively governmental»,³⁹ allora uno degli aspetti più produttivi dell'analisi dei romanzi dedicati alla rivolta sarà quello di misurare in quali termini queste narrazioni contribuiscono ad accrescere nel lettore la consapevolezza della propria condizione all'interno della società. Alla luce di queste considerazioni, si può ragionevolmente affermare che «il segno diventa un campo della lotta di classe»:⁴⁰ i processi di soggettivazione e assoggettamento, così come lo sviluppo della coscienza di classe, infatti, sono legati indissolubilmente al sistema della rappresentazione. Come afferma Valentin Volosinov, inoltre, la «dialettica interna del segno si estrinseca pienamente soltanto in tempi di crisi sociale»:⁴¹ per questo motivo esaminare determinati romanzi che si occupano degli anni Settanta non permette soltanto di riaprire il dialogo su un periodo controverso della nostra recente storia passata, ma, instaurando grazie all'articolazione tra passato e presente un parallelo con gli episodi di rivolta dei giorni nostri, sarà possibile delineare delle riflessioni di carattere generale sulla produzione delle ideologie, sulle pratiche discorsive che le condizionano e sulla capacità delle narrazioni di aggregare attorno ad esse una comunità di individui. In queste circostanze lo studio della cultura di un'epoca e delle sue forme non esercita più il suo fascino soltanto sull'archeologo desideroso di ricostruire un passato che non c'è più, ma diviene un'attività politica e profondamente attuale per comprendere la persistenza di alcune problematiche nella contemporaneità. Come afferma Thompson, dunque,

if we were to alter one word in Mr. Williams' definition, from "way of life" to "way of growth", we move from a definition whose associations are passive and impersonal to one which raises questions of activity and agency. And if we change the word again, to delete the associations of "progress" which are implied in "growth", we might get: "the study of relationships between elements in a whole way of *conflict*". And a way of conflict is a way of *struggle*.⁴²

39 T. BENNET, *Putting Policy into Cultural Studies in What is Cultural Studies? A Reader*, ed. by J. Storey, London, Arnold, 1996, pp. 307-319: 318.

40 V. N. VOLOSINOV, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo, 1976, p. 78.

41 Ivi, p. 79.

42 E.P. THOMPSON, *The Long Revolution I*, «New Left Review», May-June 1961, I, 9, pp. 24-33: 33.

In questa sezione si è voluto dimostrare l'importanza del sistema della rappresentazione all'interno dei processi di soggettivazione dell'individuo: grazie al concetto di mediazione, che, come si è visto con Jameson e Ricoeur, permette di instaurare una corrispondenza tra le forme simboliche della finzione e la fondazione del legame sociale, e a quello di rappresentazione, che accomuna la produzione narrativa e la formazione dell'ideologia nell'individuo, in questa sezione si è ipotizzata la capacità dei romanzi di rivelarsi degli strumenti efficaci per favorire all'interno dei soggetti l'acquisizione della coscienza di classe. Per dimostrare questa possibilità si è fatto riferimento a un esempio prettamente politico, ovvero quello del movimento operaio inglese. Se questi concetti saranno applicabili senza problemi ai romanzi dedicati alla realtà italiana, lo stesso, tuttavia, non sarà possibile nel caso inglese: sebbene alcuni romanzi, come *My Revolutions* (2007) di Hari Kunzru, trattino il tema della lotta armata, la rilevanza dei movimenti politici nei due paesi è stata considerevolmente maggiore in Italia. Per questo motivo si è deciso che in ambito inglese un'attenzione maggiore verrà rivolta alle sottoculture musicali: utilizzando ancora una volta il concetto di articolazione, ovvero mettendo assieme due ambiti apparentemente separati, nei capitoli successivi si dimostrerà come le riflessioni sui movimenti politici italiani e quelle sulle sottoculture inglesi, adottando un'impostazione comparatistica, possano arricchirsi vicendevolmente.

1.3. La sottocultura

Nella sezione precedente si è visto come il concetto di rappresentazione risulti decisivo all'interno dei processi di acquisizione della coscienza di classe e come la letteratura, rendendo espliciti questi meccanismi, possa aiutare il lettore, attraverso un paragone tra la propria condizione e quella dei personaggi, ad allineare la propria percezione di sé alla posizione occupata all'interno dei rapporti di produzione. Il concetto di classe, tuttavia, è legato in maniera intrinseca alla sfera umana del lavoro: da un punto di vista operativo, pertanto, questo risulterà inefficace per intercettare nella sua griglia analitica tutti quegli

individui che si trovano al di fuori del contesto della produzione.⁴³

All'interno di questo lavoro, seguendo il suggerimento di Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, si adotterà in relazione al concetto di classe una prospettiva allo stesso tempo «*post-Marxist*» e «*post-Marxist*»:⁴⁴ nel primo caso, preso atto dei rivolgimenti avvenuti all'interno del mondo del lavoro degli anni Settanta, il concetto di classe verrà sottoposto a revisione e ampliato, in modo tale da accogliere al suo interno figure come quelle del *punk* e dello *skinhead*. Nel secondo caso, invece, la natura oppositiva del concetto verrà mantenuta e si dimostrerà come gli autori dei romanzi analizzati descrivano i processi di soggettivazione di queste figure come dei possibili luoghi di negoziazione identitaria e di conflittualità sociale.

Gli Studi culturali, fin dalla loro nascita, hanno riconosciuto l'importanza della sottocultura per comprendere il cambiamento significativo avvenuto nello stile di vita della generazione di giovani figlia del secondo dopoguerra e proveniente dalla classe operaia. Uno degli aspetti più interessanti di questo indirizzo di ricerca è stato quello di sottoporre ad esame proprio la dialettica tra la formazione dell'ideologia dei membri della sottocultura e la classe sociale di provenienza. In un saggio collettivo diversi membri del Centre for Contemporary Cultural Studies dell'Università di Birmingham, per esempio, scrivono:

Though not 'ideological', sub-cultures have an ideological dimension and, in the problematic situation of the post-war period, this ideological component became more prominent. In addressing the 'class problematic' of the particular strata from which they were drawn, the different sub-cultures provided for a section of working-class youth (mainly boys) one strategy for negotiating their collective existence.⁴⁵

43 La definizione di classe offerta da E.P. Thompson, sebbene evidenzia la natura conflittuale presente tra gruppi sociali differenti, è limitata quasi esclusivamente ai rapporti di produzione. Lo storico inglese, infatti, scrive: «Class happens when some men, as a result of common experiences (inherited or shared), feel and articulate the identity of their interests as between themselves, and as against other men whose interests are different from (and usually opposed to) theirs. *The class experience is largely determined by the productive relations into which men are born – or enter involuntarily*». E.P. THOMPSON, *The Making of English Working Class*, cit., p. 9. Il corsivo è mio.

44 E. LACLAU – CH. MOUFFE, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London – New York, Verso, 1985, p. 4.

45 J. CLARKE ET AL., *Subcultures, Cultures and Class in Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, ed. by S. Hall and T. Jefferson, London, Routledge, 1998, pp. 9-74: 47.

Sebbene la sottocultura non possa essere considerata un agente politico nei termini del marxismo tradizionale, essa, nella nuova prospettiva post-marxista, fornisce ai propri membri un dispositivo concettuale per inserire le singole identità altrimenti isolate all'interno di una rappresentazione collettiva in grado di problematizzare la collocazione del gruppo all'interno della società. Il fatto che quella presa in considerazione sia il maggior numero delle volte la «working class youth», inoltre, dimostra come la questione legata alla classe, intesa in senso tradizionale, non venga completamente rimossa, ma, piuttosto, passando da classe di appartenenza a classe di provenienza, riposizionata.⁴⁶

A questo punto, l'obiettivo principale da porsi sarà quello di elaborare una metodologia descrittiva in grado di cogliere il ruolo di mediatrice della sottocultura tra la rappresentazione e la formazione dell'ideologia. Questa dovrà essere «comprehensive», ovvero, risulterà efficace solo nel momento in cui prenderà in considerazione il numero più elevato possibile di gruppi sottoculturali che in precedenza non venivano considerati; l'ampiezza dell'indagine, tuttavia, rimarrà sterile se si occuperà di questi fenomeni in maniera isolata: affinché l'analisi risulti produttiva, invece, questa dovrà rivelarsi «symmetrical», ovvero esaminare, oltre al mondo dei giovani, anche quello degli adulti e le dinamiche che intercorrono tra le due realtà contrapposte. Infine, nonostante le sottoculture si oppongano per statuto alla cultura dominante, gli elementi della prima dovranno essere messi costantemente in relazione con la seconda e, quindi, con il «context» generale all'interno del quale questi operano.⁴⁷

Osservando bene questo modello analitico proposto da Graham Murdock e Robin McCron espressamente per lo studio delle sottoculture inglesi, si può vedere come la maggior parte delle operazioni da svolgere possano essere applicate senza problemi anche

46 A questo proposito, Phil Cohen ha scritto: «What I think is that one of the functions of generational conflict is to decant the kinds of tensions which appear face-to-face in the family and to replace them by a generational-specific symbolic system, so that the tension is taken out of the interpersonal context, placed in a collective context and mediated through various stereotypes which have the function of defusing the anxiety that interpersonal tension generates». PH. COHEN, *Subcultural Conflict and Working-Class Community in Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies 1972-1979*, ed. by Centre for Contemporary Cultural Studies, London, Hutchinson, 1980, pp. 78-87: 82.

47 Cfr. G. MURDOCK – R. MCCRON, *Consciousness of Class and Consciousness of Generation in Resistance through Rituals*, cit., pp. 192-208: 206-207.

allo studio degli anni Settanta in Italia: la rappresentazione degli “Anni di piombo” difficilmente può essere considerata «comprehensive», in quanto la voce degli “sconfitti”, degli esponenti della lotta armata, dei carcerati in seguito agli scontri, fino ad arrivare a quella di chi ha perso la vita, raramente è stata presa in considerazione. Proprio in virtù di questo fatto, si capisce come quella che di solito viene offerta degli anni Settanta possa difficilmente essere definita una raffigurazione «symmetrical». L'accentuazione degli episodi di violenza all'interno degli scontri tra i movimenti politici italiani e le forze dell'ordine, infine, così come la criminalizzazione dei membri delle sottoculture in Inghilterra, fa sì che le relazioni con il «context» in cui questi due gruppi agiscono vengano ridotte soltanto a uno dei molteplici aspetti coinvolti.

Un altro punto di contatto tra la rappresentazione dei movimenti politici e quella delle sottoculture emerge se si considera il cambiamento della concezione del ruolo della cultura nel passaggio dalla «way of life» di Raymond Williams alla «way of struggle» di E.P. Thompson: nel caso delle sottoculture, agire in maniera conflittuale nel campo della cultura, in assenza della possibilità di uno scontro all'interno dell'arena dei rapporti di produzione, appare l'unica via percorribile. Come è stato osservato, infatti,

to lads traditionally lacking in status, and being further deprived of what little possessed [...] there remained only the self, the cultural extension of the self [...] and the social extension of the self (the group). Once threats were perceived in these areas, the only 'reality' or 'space' on which they had any hold, then the fights, in defence of this space become explicable and meaningful phenomena.⁴⁸

Un discorso simile può essere fatto anche in relazione ai movimenti politici degli anni Settanta: benché questi siano composti in parte anche da lavoratori, molte organizzazioni sono prive di rappresentanza parlamentare e, pertanto, sono costrette ad articolare la propria critica in ambiti diversi da quello strettamente politico. Ciò che si scopre leggendo i romanzi dedicati agli anni Settanta in Italia, ad esempio quelli di Stefano Tassinari, è la conferma di quanto appena affermato. A colpire, infatti, è l'abbondanza di riferimenti

48 T. JEFFERSON, *Cultural Responses of the Teds in Resistance through Rituals*, cit., pp. 81-86: 82.

culturali dell'epoca che accompagnano la narrazione delle vicende dei personaggi. Uno degli obiettivi di questa tesi, pertanto, sarà quello di evidenziare come gli autori presentino questi richiami all'interno delle loro opere per suggerire il legame indissolubile tra la prassi politica e quella culturale, convinti che il cambiamento della società, più che attraverso la lotta armata e la guerriglia, possa giungere a compimento attraverso un'azione diretta sulle forme del pensiero.

La caratteristica comune di operare prevalentemente a livello simbolico, tuttavia, può essere considerata anche una delle cause che ha comportato, effettuando un bilancio dei risultati ottenuti, il fallimento delle due esperienze, con la degenerazione della lotta politica in terrorismo in Italia e la sussunzione da parte dell'industria culturale degli elementi più sovversivi della cultura *pop* in Inghilterra. Alla luce di quanto detto in precedenza, si può affermare che il fallimento principale è stato quello di non avere realizzato una mediazione efficace tra il piano della cultura e quello della realtà. Come è stato affermato in merito alle sottoculture, infatti,

their highly ritualised and stylised form suggest that they were also attempts at a solution to that problematic experience; a resolution which, because pitched largely at the symbolic level, was fated to fail. The problematic of a subordinate class experience can be 'live through', negotiated or resisted; but it cannot be resolved at the level or by those means.⁴⁹

Di fronte a questo mancato successo, l'obiettivo di questa tesi, come verrà spiegato meglio più avanti, è quello di dimostrare come le narrazioni prese in esame costituiscano, al contrario, un caso virtuoso di mediazione: i romanzi, infatti, descrivendo gli anni Settanta mostrano sì il ruolo potenzialmente sovversivo della cultura, ma lo fanno con la consapevolezza che il cambiamento che potranno apportare potrà avvenire limitatamente a livello ideologico e non a quello dei rapporti di produzione.⁵⁰

49 J. CLARKE ET AL., *Subcultures, Cultures and Class*, cit., p. 47.

50 La convinzione che i romanzi possano operare sul reale attraverso la mediazione dell'ideologia è una delle elaborazioni più significative degli Studi culturali. A questo proposito Richard Johnson scrive: «The text is no longer studied for its own sake, nor even for the social efforts it may be thought to produce, but rather for the subjective or cultural forms which it realises and makes available». R. JOHNSON, *What is Cultural Studies Anyway* in *What is Cultural Studies?*, cit., pp. 75-114: 97.

Un'altra caratteristica che consente di accomunare i movimenti politici di protesta e le sottoculture musicali è la natura subordinata di entrambi rispettivamente alla classe e alla cultura dominanti: grazie a quanto appena sostenuto sulla matrice prevalentemente culturale dei due fenomeni sociali, in entrambi «we can discover how *subordination* is lived and resisted, that we can understand the possibilities of subordination and resistance that are opened by and within the structures of domination and which point beyond these structures».⁵¹ Lawrence Grossberg compie un'osservazione feconda ponendo in relazione il momento della subordinazione e quello della resistenza: quest'ultima, tuttavia, affinché possa essere determinante, presenta come prerequisito fondamentale il riconoscimento da parte dell'individuo della propria condizione subalterna. È proprio attraverso una narrazione che contesta la tradizione e il regime di verità dominanti che questa acquisizione può essere resa possibile: in altre parole, attraverso la mediazione del testo letterario, le «relations of subordination» possono trasformarsi in «relations of oppression», ovvero in «those relations of subordination which have transformed themselves into sites of antagonism».⁵²

L'ultima convergenza tra movimenti politici di protesta e sottoculture musicali potrebbe essere considerata quella più importante e consiste nella descrizione all'interno dei romanzi delle modalità con cui sia gli attivisti che i membri delle sottoculture si rapportano al tempo libero: questo elemento è il nesso più significativo, ma meno appariscente, con il concetto di classe. Per esempio, in diversi romanzi la messa in scena dell'atmosfera ludica presente ai festival musicali degli anni Settanta, per considerare un aspetto comune alle due categorie considerate, non mira tanto a solleticare la nostalgia per contesti di libertà espressiva sempre meno presenti nel nostro tempo, ma spinge a riflettere, oltre che sugli eccessi stessi di quell'epoca, anche sul rapporto fondamentale che lega il tempo libero alla sfera del lavoro. Come scrive Karl Marx, infatti, il tempo libero «è la ricchezza stessa, sia per il godimento dei prodotti, sia per la free activity».⁵³

51 L. GROSSBERG, *The Circulation of Cultural Studies in What is Cultural Studies?*, cit., pp. 178-186: 185. Il corsivo è mio.

52 E. LACLAU – CH. MOUFFE, *Hegemony and Socialist Strategy*, cit., p. 153-154.

53 K. MARX, *Opposizione agli economisti (in base alla teoria ricardiana)* in ID., *Scritti economici di Karl Marx. Teorie sul plusvalore*, III, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 254-346: 275.

tematizzando gli utilizzi a scopo politico del tempo libero, quindi, i romanzi che verranno studiati dischiudono la possibilità che i processi di soggettivazione individuale e collettiva, oltre a quelli produttivi intercettati dal concetto di classe, possano risultare determinanti nella realizzazione di una società più equa e partecipativa.

1.4. Perché gli Studi culturali?

Fino a questo momento si è fatto riferimento in maniera tangenziale agli Studi culturali per spiegare le modalità con cui i concetti di articolazione, rappresentazione, mediazione e sottocultura verranno impiegati all'interno di questo lavoro. In questa sezione, invece, verranno offerte, in maniera più generale, le motivazioni e le ragioni per le quali questa impostazione critica può risultare produttiva per l'analisi di quei romanzi che si occupano di rivolgimenti sociali. L'accostamento tra questa tipologia di narrazioni e gli Studi culturali appare scontato in quanto questi ultimi sono stati definiti dai loro stessi fondatori come «an *'engaged'* set of disciplines, addressing awkward but relevant issues about contemporary society and culture, often without benefit of that scholarly detachment or distance which the passage of time alone sometimes confers on other fields of study». ⁵⁴ Da questa concisa definizione fornita da Stuart Hall emergono i tratti salienti di questa disciplina: lo studioso è consapevole di come lo sguardo del critico, soprattutto nell'analisi della contemporaneità, non possa mai essere imparziale e di come l'argomento trattato, per esempio un testo letterario, solleciti sempre, oltre che una risposta estetica, anche un riscontro di carattere politico. Questa convinzione può essere ricondotta alla natura dichiaratamente marxista di questa disciplina; sostenendo che «all the basic assumptions of cultural studies are Marxist», John Storey afferma:

Cultural studies assumes that capitalist industrial societies are societies divided unequally along ethnic, gender, generational and class lines. It

54 S. HALL, *Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems in Culture, Media, Language*, cit., pp. 15-47: 17. Il corsivo è mio.

contends that *culture is one of the principal sites where this division is established and contested*: culture is a terrain on which takes place a continual struggle over meaning, in which subordinate groups attempt to resist the imposition of meanings which bear the interests of dominant groups. It is this which makes culture ideological.⁵⁵

Tenendo sempre presente Raymond Williams e la sua definizione di cultura come «whole way of life», la ricerca dei punti critici della società all'interno dei quali i conflitti di genere, razza e classe hanno luogo, sia da un punto di vista teorico sia da quello della produzione simbolica presa in considerazione, deve abbracciare rispettivamente il maggior numero possibile di discipline teoriche e di oggetti culturali. Nel primo caso gli Studi culturali devono ricorrere alle scienze storiche per ricostruire il contesto sociale e conoscere approfonditamente l'epoca in cui sono immerse le produzioni artistiche che vengono analizzate. Considerando l'importanza conferita al succedersi delle forme di pensiero e al loro ruolo nel processo di formazione delle ideologie e dei regimi discorsivi, inoltre, risulteranno inevitabili anche le frequentazioni con le discipline filosofiche. Le modalità con cui i sistemi filosofici interagiscono con l'analisi della disparità tra le classi sociali proposte da Storey, in aggiunta, rende indispensabile il ricorso alle categorizzazioni e agli strumenti offerti dalla sociologia. Infine, la convinzione in base alla quale i cambiamenti sociali non vengano soltanto descritti all'interno del linguaggio, ma possano avvenire proprio attraverso di esso, impone lo studio della letteratura come la disciplina privilegiata dagli Studi culturali.⁵⁶ Nel secondo caso, nonostante quanto appena detto, l'importanza primaria della letteratura non significa affatto riporre un'attenzione esclusiva ai romanzi intesi come unità isolate e dotate autonomamente di senso; prendendo a prestito le parole di Michel Foucault si può anzi dire che

55 J. STOREY, *Cultural Studies: An Introduction in What is Cultural Studies?*, cit., pp. 1-13: 3. Il corsivo è mio

56 A delineare lo statuto multidisciplinare degli Studi culturali è stato lo stesso fondatore del Centre for Contemporary Cultural Studies, Richard Hoggart. Nella sua lezione inaugurale del 1963 presso l'Università di Birmingham lo studioso ha affermato: «The field for possible work in Contemporary Cultural Studies can be divided into three parts: one is, roughly, historical and philosophical; another is, again roughly, sociological; the third – which will be the most important – is the literary critical». R. HOGGART, *Schools of English and Contemporary Society* in *Id.*, *Speaking to Each Other*, II, London, Chatto & Windus, 1970, pp. 246-259: 255.

i confini di un libro non sono mai netti né rigorosamente delimitati: al di là del titolo, delle prime righe e del punto finale, al di là della sua configurazione interna e della forma che lo rende autonomo, esso si trova preso in un sistema di rimandi ad altri libri, ad altri testi, ad altre frasi: il nodo di un reticolo. [...]. È inutile che il libro si dia come oggetto che si ha sotto mano; e inutile che si rannicchi in quel piccolo parallelepipedo che lo racchiude: la sua unità è relativa e variabile.⁵⁷

Grazie a questa prospettiva, colui che pratica la disciplina degli Studi culturali non si limita all'analisi dei romanzi, ma approfondisce da una parte gli aspetti della società che ad essi sono strettamente legati, come il funzionamento dell'industria editoriale e le politiche culturali dei governi, e dall'altra introduce nell'ambito della ricerca accademica un insieme di testi che solitamente, in virtù della loro presunta bassa qualità, raramente hanno acquisito una dignità tale da divenire oggetto di studio nei luoghi deputati alla circolazione del sapere. Proprio per questo ultimo motivo nei capitoli successivi, oltre ai romanzi, anche quelli esteticamente meno riusciti, seguendo la convinzione per la quale «cultural studies [...] attempts to explain culture using whatever resources are intellectually and politically necessary and available»,⁵⁸ verranno effettuati riferimenti puntuali a film, serie televisive, canzoni e, in generale, a tutta quella serie di «neglected materials drawn from popular culture and the mass media».⁵⁹

Il brano citato dall'*Archeologia del sapere* offre uno spunto interessante quando parla dell'unità «relativa e variabile» dei testi: questa, infatti, è sempre «relativa» in quanto basata sugli elementi che vengono articolati tra loro; l'esito dell'interpretazione sarà dato di volta in volta dal gioco combinatorio tra gli svariati fattori contestuali. Ancora più interessante risulta essere il carattere «variabile» del significato del testo: quest'ultimo, come scrive John Storey, «is not the issuing source of meaning, but a site where the articulation of meaning [...] can take place»:⁶⁰ ciò implica che l'interpretazione di un prodotto culturale non può mai considerarsi definitiva. La comparsa di un nuovo testo, la scoperta di informazioni prima sconosciute su di esso e la stratificazione stessa delle sue

57 M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, Milano, BUR, 2006, p. 32.

58 L. GROSSBERG, *The Circulation of Cultural Studies*, cit., p. 180.

59 S. HALL, *Cultural Studies and the Centre*, cit., p. 21.

60 J. STOREY, *Cultural Studies: An Introduction*, cit., p. 58.

molteplici interpretazioni, infatti, riconfigurano costantemente il posizionamento critico dell'opera e originano una costellazione di significati sempre in mutazione.

È proprio per fare fronte al carattere proteiforme della contemporaneità che gli Studi culturali non ambiscono a costituirsi come una disciplina dotata di uno statuto preciso e codificato: cristallizzando i loro metodi, infatti, essi correrebbero il rischio di perdere la versatilità e l'agilità concettuali che li rendono in grado di adeguarsi caso per caso ai cambiamenti repentini che contraddistinguono il presente. Quanto è stato appena affermato, tuttavia, non deve fare pensare agli Studi culturali come a un insieme caotico di teorie, applicabili sempre e comunque senza rigore metodologico:⁶¹ uno degli aspetti più rilevanti di questa disciplina, infatti, consiste nel suo «reflexive even self-conscious mood»,⁶² ovvero nella sua capacità di disporre, oltre che di un insieme di strumenti utili per investigare il presente, anche di una serie di concetti che problematizzano se stessi, interrogano costantemente la propria validità e, qualora non fossero più produttivi dal punto di vista ermeneutico, sono disponibili a lasciare spazio a strumenti d'indagine più efficaci.

Per concludere questa sezione, il carattere autocritico degli Studi culturali è probabilmente il motivo per cui questi sono stati scelti in questa sede come metodologia interpretativa privilegiata: dato che i romanzi presi in esame raccontano di rivolgimenti sociali e di rivolte, analizzando in più occasioni gli errori, le possibilità mancate e i sogni irrealizzati degli anni Settanta, quale approccio metodologico poteva essere migliore se non quello che, in maniera simile, ha nella problematizzazione continua dei suoi metodi l'unica norma da seguire in maniera rigorosa? Come afferma uno degli esponenti più importanti degli Studi culturali in Italia, Michele Cometa, infatti, «si tratta [...] di

61 Questa critica è una delle più frequenti tra quelle rivolte agli Studi culturali. Questa, oltre che da un scarsa frequentazione con i testi fondamentali della disciplina, spesso difficili da rintracciare perché pubblicati, proprio per la loro necessaria natura estemporanea, all'interno di riviste o di volumi collettanei, nasce da un fraintendimento terminologico. Come scrive Lawrence Grossberg, infatti, «the assimilation of cultural studies into the broader universe of theories of cultural interpretation [...] simply ends up substituting, metonymically, cultural studies for the more ambiguous notion of critical theory; the result is that cultural studies is entirely dispersed, left without any sense of how its intellectual and political history offers a different way of engaging questions of culture and power». L. GROSSBERG, *The Circulation of Cultural Studies*, cit., p. 179.

62 R. JOHNSON, *What is Cultural Studies Anyway?*, cit., p. 75.

comprendere che la “cultura” è la figura di pensiero [...] che si costruisce attraverso una riflessione *su se stessa* (critica) e attraverso la continua messa in discussione *di se stessa* (crisi)». ⁶³

1.5. *Il mito politico*

Nelle prime sezioni di questo capitolo sono stati analizzati i possibili impieghi di tre diversi concetti: quello di articolazione, unendo in questo caso passato e presente, ci ha permesso di arricchire la comprensione di due momenti storici distinti; quello di rappresentazione ha evidenziato un legame profondo con i meccanismi che regolano la formazione dell'ideologia e la natura potenzialmente conflittuale del campo della cultura; per concludere, quello di sottocultura ha sottolineato come il tempo libero e il divertimento, grazie alla loro sottile connessione con il concetto di classe, possano divenire «sites of antagonism» all'interno della sfida per il controllo dell'egemonia del sistema della rappresentazione dei fenomeni sociali. L'operazione che si vuole effettuare ora è quella di utilizzare nuovamente il concetto di articolazione e sintetizzare in un unico dispositivo ermeneutico questi tre distinti momenti teorici, con il fine di creare uno strumento interpretativo adeguato a cogliere le qualità più significative all'interno dei romanzi che si occupano delle lotte politiche e delle sottoculture musicali degli anni Settanta.

Fino a questo momento i termini «rivolta» e «rivoluzione» sono stati utilizzati come sinonimi, per indicare in termini generici la natura del contenuto dei romanzi che verranno analizzati: le lotte dei movimenti politici, il conflitto armato messo in atto dai terroristi, gli scontri tra i membri delle sottoculture e quelli tra i diversi gruppi etnici, uniti al cambiamento in corso nella società degli anni Settanta, infatti, possono essere ricondotti al clima generale che contraddistingue il momento storico che precede la rivoluzione. Adesso, invece, grazie alla definizione fornita da Furio Jesi, i due termini assumeranno

⁶³ M. COMETA, *Premessa in Critica/Crisi. Una questione degli studi culturali*, a cura di M. Cometa e V. Mignano, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 7-9: 7.

una valenza specifica e complementare. Come scrive il mitologo italiano

la differenza tra rivolta e rivoluzione non va ricercata negli scopi dell'una o dell'altra; l'una e l'altra possono avere il medesimo scopo: impadronirsi del potere. Ciò che maggiormente distingue la rivolta dalla rivoluzione è invece una diversa esperienza del tempo. Se, in base al significato corrente delle due parole, la rivolta è un improvviso scoppio insurrezionale, che può venire inserito entro un disegno strategico, ma che di per sé non implica una strategia a lunga distanza, e la rivoluzione è invece un complesso strategico di movimenti insurrezionali coordinati e orientati a scadenza relativamente lunga verso gli obiettivi finali, si potrebbe dire che la rivolta sospenda il tempo storico e instauri repentinamente un tempo in cui tutto ciò che si compie vale di per se stesso, indipendentemente dalle sue conseguenze e dai suoi rapporti con il complesso di transitorietà o di perennità di cui consiste la storia. La rivoluzione sarebbe invece interamente e deliberatamente calata nel tempo storico.⁶⁴

Ampliando la definizione offerta da Jesi, si può affermare che i risultati della rivolta e della rivoluzione possono essere compresi in due momenti differenti. L'esito della rivolta, essendo essa calata in un «tempo in cui tutto ciò che si compie vale di per se stesso», può essere determinato già nel momento del «cessate il fuoco». Ragionando in questa prospettiva, la semplice constatazione della mancata acquisizione del potere da parte dei movimenti politici conferisce alla rivolta degli anni Settanta un esito fallimentare. L'esito della rivoluzione, al contrario, essendo questa «un complesso strategico di movimenti insurrezionali coordinati e orientati a scadenza relativamente lunga verso gli obiettivi finali», necessità di un intervallo di tempo maggiore affinché si possa valutare la sua riuscita o il suo insuccesso. Questa considerazione apre la via a diverse riflessioni: da una parte, anche se «la partecipazione alla rivolta riscatta dalla banalità di un'esistenza anonima»,⁶⁵ nel caso in cui l'insurrezione si riveli fallimentare, questa non potrà essere utilizzata come modello per il futuro poiché da essa trarrebbe «origine la mitologizzazione della sconfitta, lo pseudomito della battaglia perduta»;⁶⁶ dall'altra, nell'ambito della rivoluzione, considerando la rivolta, anche fallimentare, come uno dei «momenti

64 F. JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 19.

65 S. ALBERTAZZI, *Belli e perdenti. Antieroi e post-eroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese*, Roma, Armando, 2012, p. 11.

66 F. JESI, *Spartakus*, cit., p. 44.

insurrezionali coordinati [...] verso gli obiettivi finali», questa potrà essere utilizzata come termine di paragone con esperienze del presente per interrogarsi sugli errori strategici da evitare e sulle potenzialità inespresse sulle quali investire.

La tesi che si vuole sostenere in questo lavoro è che l'articolazione tra passato e presente costituisca l'elemento discriminante che distingue le narrazioni ambientate esclusivamente durante gli anni Settanta dai romanzi che verranno esaminati nei capitoli successivi: se le prime, infatti, per quanto emozionanti, non potranno che terminare con la registrazione della sconfitta dei movimenti politici, con il rischio di alimentare il pericoloso «mito della battaglia perduta», le seconde, al contrario, storicizzando al loro interno la rivolta, possono salvare dall'oblio i suoi momenti positivi, in modo tale da renderli spendibili anche in un'epoca differente. Come sostiene Jameson, questo è possibile proprio perché «they are retold within the unity of a single great collective story»:⁶⁷ l'articolazione tra passato e presente, quindi, elabora all'interno del romanzo una filosofia della storia, una configurazione del tempo che istituisce un legame di filiazione causale, ma non obbligatoria, tra le due epoche, e «is capable of respecting the specificity and radical difference of the social and cultural past while disclosing the solidarity of its polemics and passions, its forms, structures, experiences, and struggles, with those of the present day».⁶⁸

Un'altra tesi che si tenterà di dimostrare è quella per la quale la creazione della «collective history» da parte dei romanzi studiati avvenga anche attraverso la presenza al loro interno di numerosi riferimenti alle esperienze culturali degli anni Settanta: i dischi, i romanzi, i film e i festival di quel decennio, ricordando quanto affermato prima circa la connotazione politica degli ambiti sottoculturali di quel periodo, raggiungono il presente come una sorta di vettore spazio-temporale e hanno la possibilità di essere fruiti dalle

67 F. JAMESON, *The Political Unconscious*, cit., p. 19.

68 Ivi, p. 18. Quella esposta da Fredric Jameson è una delle pratiche che contraddistingue proprio gli Studi culturali. Michele Cometa, infatti, afferma come l'obiettivo di questa disciplina sia quello «di intercettare con gli strumenti degli studi culturali segmenti di esperienza che vengono illuminati dalle *asincronie* e da ciò che, spesso solo apparentemente, sembra appartenere a logiche diverse e storie diverse. Sarebbe questo per altro un modo per dare profondità storica ad avvenimenti che troppo spesso appiattiamo sull'attualità e per scorgere la continuità storica dei fenomeni che possono essere compresi solo nel contesto più ampio del secolo che abbiamo appena lasciato». M. COMETA, *Studi culturali*, cit., p. 99.

nuove generazioni, le quali, in questo modo, possono riarticolare la loro identità e riattivare nella contemporaneità i valori universali contenuti nelle opere che possono essere utili anche ai giorni nostri. Questa possibilità è offerta dal fatto che, benché la Storia abbia destinato i movimenti politici e le sottoculture al ruolo degli sconfitti, una cultura, ancorché minoritaria, è sempre in grado di proiettare nel futuro un carattere residuale che, anche nei periodi più bui, può essere raccolto e sfruttato da coloro che, ispirandosi al passato, decidono di opporsi nel presente alla cultura dominante. Come scrive Raymond Williams

in cultural production both the *residual* – work made in earlier and often different societies and times, yet still available and significant – and the *emergent* – work of various new kinds – are often equally available as practices. Certainly the *dominant* can absorb or attempt to absorb both. But there is always older work kept available by certain groups as an extension of or alternative to dominant contemporary cultural production. And there is almost always new work which tries to move (and at times succeeds in moving) beyond the dominant forms and their socio-formal relations.⁶⁹

Le parole dello studioso gallese dimostrano come la comparsa di nuove forme di pensiero non avvenga mai in maniera casuale, ma sia, al contrario, il frutto di riprese, rinegoziazioni e rimozioni di elementi provenienti dal passato. Ambientando i loro romanzi in tempi storici differenti, gli autori che verranno studiati esibiscono nelle loro opere il carattere cumulativo della cultura e, nelle sezioni ambientate ai giorni nostri, illustrano i meccanismi sottesi all'appropriazione, al tradimento e alla messa in discussione della tradizione.⁷⁰

Alla luce di quanto appena sostenuto, nell'analisi dei romanzi si ricercherà di ricostruire le modalità con le quali questi tematizzano le fratture e gli elementi di

69 R. WILLIAMS, *Culture*, London, Fontana, 1981, p. 204. Il corsivo è mio.

70 Per Jerome Bruner l'idea stessa di cultura è basata proprio sulla possibilità di articolare tra loro momenti storici differenti. Questa coniugazione sarebbe lo strumento attraverso cui le comunità possono instaurare un rapporto di continuità con quelle che le hanno precedute. Nello specifico lo psicologo statunitense scrive: «what creates a culture [...] must be a "local" capacity for accruing stories of happenings of the past into some sort of diachronic structure that permits a continuity into the present – in short, to construct a history, a tradition, a legal system, instruments assuring historical continuity if not legitimacy». J. BRUNER, *The Narrative Construction of Reality*, «Critical Inquiry», Autumn 1991, XVIII, 1, pp. 1-21: 19-20.

continuità tra passato e presente: l'iscrizione della rivolta estemporanea nella *longue durée* rivoluzionaria, resa possibile dalla storicizzazione della prima mediante l'artificio narratologico dell'intreccio, relativizza il carattere apocalittico della crisi degli anni Settanta, trasformandola, al contrario, in uno strumento concettuale adatto a interrogare la contemporaneità. Come scrive Eduardo Zazo Jiménez, d'altronde,

crisi rimanda al presente. Pensare al presente come crisi significa pensarlo come un periodo di transizione tra un futuro che sarà diverso dal presente in crisi e un passato che si è reso problematico perché, da una parte, non si produce una identificazione piena con esso, però dall'altra questo continua a offrire modelli da imitare. In tal modo, il presente della crisi è un tempo che si limita a mediare tra uno spazio di esperienze e un orizzonte di aspettative.⁷¹

A questo punto, nel momento in cui si considera la «crisi come passaggio delle consegne che dunque non è catastrofe»,⁷² la necessità che si impone è quella di chiarire la relazione che sussiste tra il «presente della crisi» e lo «spazio di esperienze» del passato. Secondo Tzvetan Todorov gli accadimenti del passato possono essere ripresi dalle nuove generazioni in maniera «letterale»:⁷³ in questo modo, l'evento traumatico richiamato alla memoria rimane «intransitivo»,⁷⁴ non ammette declinazioni e finisce per proiettare sull'esistenza dell'individuo un risentimento che in realtà non gli appartiene e che finisce per condizionare, in negativo, ogni sua pratica.⁷⁵ Lo studioso franco-bulgaro, tuttavia, ammette la possibilità che la rievocazione del passato possa avvenire anche in maniera «esemplare»:⁷⁶ questa tipologia di utilizzo della memoria si rivela utile per due motivi. Da una parte la riconsiderazione di un trauma precedente può portare all'elaborazione del lutto e, quindi, al suo superamento; dall'altra, ed è l'aspetto più importante, aprendo «questo ricordo all'analogia ed alla generalizzazione»,⁷⁷ si ottiene una postura critica

71 E. ZAZO JIMÉNEZ, *Crisi della crisi* in *Crisi/Critica*, cit., pp. 128-139: 130.

72 A. CASTOLDI, *Epifanie della crisi* in *Ivi*, pp. 11-31: 19.

73 T. TODOROV, *Gli abusi della memoria*, Napoli, Ipermedium, 2001, p. 45.

74 *Ibidem*.

75 A questo riguardo si veda anche D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014.

76 T. TODOROV, *Gli abusi della memoria*, cit., p. 45.

77 *Ibidem*.

flessibile, in grado di adattarsi volta per volta alle nuove situazioni e capace di rintracciare nel passato quegli elementi che possono essere utili a orientarsi nella contemporaneità.

Questa differenziazione tra la riproposizione identica e quella differenziale del passato risulta familiare anche all'interno degli Studi culturali, dove Raymond Williams, infatti, riconduce l'ambiguità tra i due diversi modi di intendere il concetto di «riproduzione» alla molteplicità di processi generativi che la parola può identificare: lo studioso gallese, per esempio, ricorda come questa possa intendersi sia come «mechanical or electronic copying» sia come «biological generation».⁷⁸ Nel primo caso, similmente all'evento letterale descritto da Todorov, si avrà, come in una fotografia, una copia identica del passato, la quale, incurante del fluire del tempo, apparirà sempre uguale a se stessa e, quindi, anacronistica in ogni situazione che non sia quella originale. Nel secondo caso, invece, così come la riproduzione biologica garantisce la trasmissione del patrimonio genetico, e quindi l'instaurazione di una continuità, senza che vi sia però una consequenzialità predeterminata tra le azioni dei figli e quelle dei genitori, la riappropriazione del passato in questa prospettiva garantisce sia l'attributo della continuità sia quello della libertà di azione. Non è casuale, quindi, che i romanzi che verranno studiati presentino come una delle loro tematizzazioni principali l'importanza del rapporto che intercorre tra i figli, i quali, vivendo negli anni Duemila e per orientarsi in un presente che non comprendono appieno, vogliono conoscere quanto è avvenuto negli anni Settanta, e i genitori, che, invece, cercano di trasmettere alla generazione successiva la loro esperienza e di fare un bilancio, alla luce del presente, degli avvenimenti nel passato.

Sulla scia di queste considerazioni si può affermare come l'eredità del passato sia «la riaffermazione di un debito, ma una riaffermazione critica, selettiva e filtrante»:⁷⁹ a questo punto, ricordando quanto sostenuto in merito al carattere intransitivo della riattualizzazione della rivolta, bisognerà comprendere in quali termini ispirarsi al suo fallimento possa rivelarsi una pratica produttiva nella prospettiva della temporalità rivoluzionaria. La prima operazione da effettuare, come afferma Slavoj Žižek, sarà «to

78 Cfr. R. WILLIAMS, *Culture*, cit., p. 185.

79 J. DERRIDA, *Spettri di Marx*, Milano, Cortina, 1994, p. 118.

redeem the emancipatory potential of these failures through avoiding the twin trap of nostalgic attachment to the past and of all-too-slick accomodation to “new circumstances”»: ⁸⁰ l'esito di questa operazione non sarà dato tanto dalla ricerca delle somiglianze, quanto dalla misura del “tradimento” perpetrato nel presente nei confronti del passato. Come scrive ancora il filosofo sloveno, infatti,

in the same way as Christ needed Paul's “betrayal” in order for Christianity to emerge as universal Church [...], Marx needed Lenin's “betrayal” in order to enact the first Marxist revolution: it is an inner necessity of the “original” teaching to submit to and survive this “betrayal”; to survive this violent act of being torn out of one's original context and thrown into a foreign landscape where it has to reinvent itself – *only in this way is universality born.* ⁸¹

Considerando la realtà italiana, come si vedrà ad esempio nei romanzi di Stefano Tassinari, i giovani personaggi che partecipano alla manifestazione contro il G8 di Genova del 2001 si ispirano ai movimenti politici degli anni Settanta per quanto riguarda gli aspetti creativi della protesta e la critica al modello di sviluppo capitalista, ma, allo stesso tempo, rifiutano, in virtù del carattere fallimentare a livello strategico avuto in passato dalla lotta armata, la violenza fisica come strumento privilegiato per raggiungere gli obiettivi che la nuova generazione si è posta. Questa riconfigurazione della prassi politica dimostra ancora una volta come

the past itself is not simply “what there was”, it contains hidden, non-realized potentials, and the authentic future is the repetition/retrieval of *this* past, not of the past as it was, but of those elements in the past which the past itself, in its reality, betrayed, stifled, failed to realize. It is in this sense that one should today “repeat Lenin”: choosing Lenin as one's hero [...] not in order to follow him and do the same today, but to repeat/retrieve him in the precise sense of bringing out the non-realized potentials of Leninism. ⁸²

«Ripetere Lenin» diviene possibile grazie a quella che nelle sezioni precedenti è stata

80 S. ŽIŽEK, *In Defense of Lost Causes*, London – New York, Verso, 2008, p. 3.

81 Ivi, p. 176.

82 Ivi, p. 141.

definita la capacità della cultura di unire tra loro gli individui e di trasformare l'insieme delle singole e isolate esperienze umane in un *continuum* storico dotato di senso. Per essere più specifici, la cultura a cui fanno riferimento i romanzi analizzati in questo lavoro è quella marxista: questa, come sostiene Jacques Derrida, «resta sempre a venire e si distingue [...] da ogni presente vivente in quanto pienezza della presenza a sé, in quanto totalità di una presenza effettivamente identica a se stessa».⁸³ A garantire un sostrato comune alle diverse incarnazioni del socialismo registrate nel corso della storia è proprio la «pienezza della presenza a sé», l'insieme di tutte le teorizzazioni, dei “tradimenti” e delle rivisitazioni eterodosse che si sono susseguite nel tempo e con le quali l'individuo, i movimenti e i partiti hanno necessariamente dovuto confrontarsi.

La compresenza nello stesso istante di tutti gli attributi del socialismo indebolisce ulteriormente l'idea per cui l'eredità dei padri verso i figli costituisce un fattore paralizzante: come dimostra Tassinari con il suo romanzo *Il vento contro*, ambientato durante la Resistenza, gli stessi genitori sono a loro volta figli, in una catena di discendenze che si spinge fino all'origine dei tempi. In questa ottica nessuna incarnazione della rivolta risulta essere quella decisiva e tutti i momenti assumono rilevanza soltanto nell'istante in cui questi vengono incorporati all'interno di una storia collettiva. Il romanzo che si occupa della rivolta, quindi, «non è una copia degradata, ma ha una potenza positiva che nega sia il modello che la copia. Nessuno è originale e nessuno è copia. Non c'è un punto di vista privilegiato né oggetto comune a tutti i punti di vista. L'opera è un condensato di coesistenze, senza gerarchia».⁸⁴

L'ultima operazione da svolgere, a questo punto, è quella di capire in che modo i romanzi che verranno analizzati possono costituire degli agenti in grado di operare un cambiamento nella società civile. Questa facoltà è resa possibile dalla presenza all'interno dei testi proprio dei figli e dei genitori ai quali si è fatto riferimento: la loro compresenza, realizzata in termini letterari mediante l'utilizzo di una cornice narrativa all'interno della quale viene inserito il racconto degli anni Settanta, infatti, simboleggia la natura negoziale

83 J. DERRIDA, *Spettri di Marx*, cit., p. 127.

84 L. BAZZICALUPO, *Rappresentazione e immanenza: contrappunti iconologici*, cit., p. 21.

del dibattito storiografico relativo a quel decennio. Per definire al meglio il compito specifico della cornice narrativa sarà utile citare una rivisitazione di Paul Ricoeur del concetto di enunciazione e soggettività formulato da Émile Benveniste; l'autore di *Tempo e racconto* scrive:

i due enunciati: «il gatto è sullo zerbino» e «io affermo che il gatto è sullo zerbino» hanno lo stesso valore di verità. Ma uno ha la trasparenza di un enunciato interamente attraversato dalla sua prospettiva referenziale, l'altro l'opacità di un enunciato che rinvia riflessivamente alla propria enunciazione. [...] L'enunciazione che si riflette nel senso dell'enunciato è così di primo acchito un fenomeno bipolare: essa implica simultaneamente un «io» che dice e un «tu» a cui il primo si rivolge. «Io affermo che» equivale a «io ti dichiaro che»; «io prometto che» equivale a «io ti prometto che».⁸⁵

Un romanzo ambientato esclusivamente durante gli anni Settanta, prendendo in prestito le parole di Ricoeur, avrebbe «la trasparenza di un enunciato interamente attraversato dalla sua prospettiva referenziale». Ciò non implica nulla di male di per sé: sono moltissime, per esempio, le narrazioni che si occupano di periodi storici lontani da noi senza la necessità di rapportare quelle epoche alla nostra. Il discorso relativo agli anni Settanta, tuttavia, presenta un aspetto decisivo: la maggior parte di coloro che vissero in prima persona quegli anni sono ancora in vita e diverse controversie legate a quel decennio rimangono irrisolte: per questi motivi, malgrado il loro statuto finzionale, i romanzi rischierebbero di dare vita a un «mito tecnicizzato»,⁸⁶ ovvero a una versione del passato opportunamente selezionata, pronta per potere essere utilizzata dal potere dominante a fini encomiastici o autoassolutori. Rinviando «riflessivamente alla propria enunciazione», i romanzi che presentano il dialogo tra genitori e figli, al contrario, rendono esplicito lo scontro in corso per la formulazione di un'interpretazione critica degli anni Settanta; in altre parole, «il secondo mito», grazie all'espedito narrativo della cornice «ha questo potere, di istituire il primo [- il mito tecnicizzato -] come ingenuità guardata».⁸⁷

85 P. RICOUER, *Percorsi del riconoscimento*, cit., p. 123.

86 F. JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, p. 36.

87 R. BARTHES, *Il mito, oggi* in ID., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 189-238: 217.

L'implicazione di «un “io” che dice un “tu” a cui il primo si rivolge», inoltre, interpella il lettore, crea una posizione che questo può abitare e dalla quale può valutare la propria condizione esistenziale in rapporto a quella dei personaggi del romanzo. È proprio a questo livello che articolazione e rappresentazione uniscono le loro forze e, grazie alla mediazione tra la forma letteraria e il mondo reale, riescono a relazionarsi al lettore e a mettere in discussione la sua posizione ideologica: nel momento in cui il romanzo ruota «intorno a un centro non accessibile, rispetto al quale non si rimane indifferenti»,⁸⁸ ovvero la restituzione impossibile del passato puro, «gli eventi narrati, e le pratiche narrative che li definiscono, si intrecciano e si oppongono ad altre, e non è più un qualche “valore di verità” a differenziarli, ma invece la loro efficacia performativa, la loro possibilità di diventare storie condivise, creatrici, come i miti, di collettività».⁸⁹

Proprio come è stato detto dei miti politici, quindi, i romanzi forniscono «a model of and a model for reality»:⁹⁰ nella loro duplice veste di *Darstellung* e *Vertretung*, questi incarnano allo stesso tempo una funzione descrittiva e una strutturante. In virtù del loro girare intorno a un «centro inaccessibile», tuttavia, i resoconti dello stesso evento potranno essere i più svariati: sempre come è stato scritto in relazione al mito politico

a given myth [...] finds expression in a number of mythical accounts. And, indeed, it is only by examining many versions or mythical accounts that the historian can gather what the myths of a society are, for a myth has no determinate existence apart from the different versions of it put forward in argument by various interested individuals.⁹¹

Alla luce di queste parole, il compito del critico sarà quello di confrontare tra loro le diverse declinazioni del mito, rintracciare al loro interno le linee di tensione, i disaccordi e i punti di contatto, con lo scopo di stabilire le ragioni e le finalità politiche che hanno determinato l'esistenza nell'universo del discorso di una specifica versione del mito. Tutto ciò andrà fatto focalizzando la propria attenzione su «come la macchina [mitologica]

88 F. JESI, *Mito*, Torino, Arago, 2008, p. 149

89 G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, p. 78.

90 C.G. FLOOD, *Political Myth*, London – New York, Routledge, 2002, p. 35.

91 H. TUDOR, *Political Myth*, London, Pall Mall, 1972, p. 47.

funziona, e non [...sul]l' esistenza o la non esistenza del suo presunto [...] contenuto enigmatico».⁹² Lo scrittore rappresenta la figura privilegiata nell'ambito della produzione del mito politico: egli è in grado non solo di descrivere il passato, ma, grazie agli espedienti retorici del discorso narrativo, di farlo stimolando la fantasia, alimentando le passioni e persuadendo il lettore a entrare nel mondo che è stato creato appositamente per lui. Una delle tesi che si vogliono sostenere in questo lavoro è che questa caratteristica peculiare della letteratura possa essere utilizzata in una prospettiva che mira alla democratizzazione della società e al miglioramento delle condizioni di vita per tutti coloro che vi appartengono: in questo caso l'autore non crea miti tecnicizzati, ma «esibendo i segni della cucitura tra i diversi frammenti testuali che vengono fatti interagire e mostrando il lavoro autoriale egli [...] disinnesci l'effetto ipnotico del mito-sostanza senza soffocare l'emozione che le immagini evocate suscitano».⁹³

Una delle critiche che potrebbero essere rivolte ai romanzi, così come è stato fatto ai movimenti politici e alle sottoculture degli anni Settanta, è quella di aspirare al cambiamento della realtà operando esclusivamente sul piano simbolico: come è stato fatto notare, tuttavia, si è visto come le narrazioni, grazie alla mediazione dell'ideologia, possano aiutare il lettore ad acquisire una maggiore coscienza della propria posizione all'interno della società. Oltre a ciò, si azzarderà come tesi finale la possibilità che i romanzi analizzati siano dotati della capacità di dispiegare una «funzione di coesione comunitaria nel momento della sua difettività»,⁹⁴ e siano in grado di raggruppare attorno a sé le forze progressiste e minoritarie della contemporaneità. Articolando tra loro movimenti politici e sottoculture, genitori e figli, autore e lettore, i romanzi anticipano la formazione di una nuova forma di egemonia, in grado di accogliere individui diversi per classe, etnia e *gender*, e che ambisce, come affermato da Laclau e Mouffe sulla scia di Antonio Gramsci, alla realizzazione di un blocco storico che, se vorrà essere realmente egemone, non potrà che costituirsi attorno alla «political articulation of dissimilar

92 F. JESI, *Mito*, cit., p. 155.

93 E. MANERA, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012, p. 113.

94 Ivi, p.10.

elements».⁹⁵

Per concludere, quella che i romanzi presi in esame prospettano, come ha profeticamente affermato Raymond Williams, è una «long revolution», destinata a subire rallentamenti improvvisi e accelerazioni inaspettate; una rivoluzione che lancia, oggi, la sfida alle sue incarnazioni del passato e che confida nella forza sovvertitrice della cultura e nel rinnovamento dell'uomo, anziché nella distruttività della violenza fisica. Come scrive Marx nel suo ennesimo andirivieni spettrale all'interno di questo capitolo, d'altronde,

l'arma della critica non può certamente sostituire la critica delle armi, la forza materiale dev'essere abbattuta dalla forza materiale, ma anche la teoria diviene una forza materiale non appena si impadronisce delle masse. La teoria è capace di impadronirsi delle masse non appena dimostra *ad hominem*, ed essa dimostra *ad hominem*, non appena diviene radicale. Essere radicale vuol dire cogliere le cose alla radice. Ma la radice, per l'uomo, è l'uomo stesso.⁹⁶

95 E. LACLAU – CH. MOUFFE, *Hegemony and Socialist Strategy*, cit., p. 60.

96 K. MARX, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione* in ID., *La questione ebraica. Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, Roma, Editori Riuniti, 2000, pp. 49-69: 60.

2. Il periodo assiale della rivolta. Intrecci, confessioni e testimoni⁹⁷

2.1. La cornice

Marc Bloch, nella sua postuma *Apologia della storia*, afferma che «il bravo storico [...] somiglia all'orco della fiaba» e che, come quest'ultimo, «sa che là dove fiuta carne umana, là è la sua preda».⁹⁸ Questa similitudine potrebbe essere estesa agli scrittori che nei loro romanzi rappresentano gli avvenimenti turbolenti degli anni Settanta: un periodo così denso di rivolgimenti storici e altrettanto ricco di appassionate vicende private e collettive, infatti, non può che costituire un serbatoio infinito di motivi al quale attingere per individuare la materia grezza cui imprimere la forma del racconto di finzione.

Limitandosi alle ribellioni politiche di quel decennio, per esempio, un romanziere avrebbe solo l'imbarazzo della scelta. Quella della «lotta armata sovversiva – infatti – rappresenta [...] una questione che *accomuna* la storia delle democrazie europee»:⁹⁹ il gruppo delle Brigate Rosse in Italia, l'Angry Brigade in Inghilterra, l'Irish Republican Army in Irlanda del Nord, la Rote Armee Fraktion in Germania, l'Euskadi ta Askatasuna in Spagna sono solo i nomi più noti di una costellazione di gruppi armati e organizzazioni politiche le cui azioni hanno segnato in maniera indelebile gli anni Settanta. Allargando lo sguardo al resto del mondo, la Weather Underground Organization e il Black Panther Party statunitensi, il Frente Sandinista de Liberación nacional del Nicaragua e l'Armata Rossa Giapponese possono essere inseriti a pieno titolo in questa ipotetica foto di famiglia e incarnare gli attori più visibili di un cruciale momento storico di presa di coscienza collettiva che, implementando un concetto sviluppato da Karl Jaspers, potrebbe essere

97 In questo capitolo vengono riportate e talvolta ampliate alcune considerazioni già comparse in L. FRANCHI, *Dialogare con gli anni Settanta. Dinamiche di rinegoziazione della memoria storica in Stefano Tassinari e Jonathan Coe*, «Between», 2015, V, 10, pp. 1-14.

98 M. BLOCH, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 2009, p. 23.

99 M. TOLOMELLI, *Militanza e violenza politicamente motivata negli anni Settanta in Gli anni Settanta. Tra crisi mondiale movimenti collettivi*, a cura di A. De Bernardi, V. Romitelli e C. Cretella, Bologna, Archetipolibri, 2009, pp. 192-210: 195.

definito il "periodo assiale della rivolta". Per il filosofo tedesco, infatti, affinché un momento della storia umana possa essere definito tale, esso dovrebbe essere contraddistinto dalla presenza di «un asse della storia mondiale [...] situato nel punto in cui fu generato tutto quello che, dopo d'allora, l'uomo ha potuto essere, nel punto della più straripante fecondità nel modellare l'essere-umano».¹⁰⁰ Gli sconvolgimenti politici, sociali e culturali che si sono verificati a livello globale durante gli anni Settanta e l'impatto che questi hanno avuto sulla vita di milioni di persone potrebbero a tutti gli effetti legittimare una denominazione come quella che è stata appena proposta.

Di fronte a questa molteplicità di esperienze dislocate in ogni angolo del pianeta, il desiderio di realizzare una disamina critica dei romanzi che si occupano dei moti rivoltosi degli anni Settanta si scontra fin da subito con l'abbondanza di testi che sono stati prodotti, le lingue diverse in cui questi sono stati scritti e l'eterogeneità delle tradizioni letterarie nazionali all'interno delle quali situare ogni opera: per questi motivi, piuttosto che adottare un approccio strettamente tematico e incorrere, così, nel rischio di redigere un catalogo approssimativo, di sicuro incompleto e verosimilmente incapace di produrre qualsivoglia riflessione teorica originale, si è deciso di ridurre il campione dei romanzi analizzati e di prendere in considerazione soltanto due opere: *L'amore degli insorti* (2005) di Stefano Tassinari e *The Rotters' Club* (2001) e di Jonathan Coe.

I due romanzi, il cui intento è quello di restituire un affresco il più completo possibile della declinazione italiana e inglese di quello che è stato definito il "periodo assiale della rivolta", sono stati scelti innanzitutto in base a criteri storiografici: se da una parte gli anni Settanta, infatti, sono caratterizzati da una crisi economica di sovrapproduzione di natura transnazionale, che parte dagli Stati Uniti per colpire, in seguito, anche la maggioranza dei paesi europei,¹⁰¹ dall'altra l'Italia e l'Inghilterra, entrambe provenienti da un dopoguerra contraddistinto dalla ricostruzione e dalla ripresa economica, sembrano risentire in maniera più profonda del rallentamento della crescita dei consumi, soprattutto alla luce della natura incompleta del processo di estensione del

100 K. JASPERS, *Origine e senso della storia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1965, p. 19.

101 Cfr. I. MASULLI, *Gli aspetti economico-sociali della crisi degli anni Settanta e le trasformazioni successive* in *Gli anni Settanta*, cit., pp. 3-23.

benessere a tutti i livelli della società che il “boom” economico italiano e la “affluent society” inglese degli anni Cinquanta avevano lasciato intravedere. Proprio in questa asimmetria tra la retorica dello sviluppo generalizzato e la permanenza residuale di individui non toccati da alcun beneficio materiale sarebbe da individuare una delle cause scatenanti della conflittualità politica che ha caratterizzato gli anni Settanta in questi due paesi. Per quanto riguarda la realtà italiana, per esempio, Guido Crainz non esita a rintracciare nella società «una grande contraddizione: da un lato la produzione di ricchezza e le possibilità offerte dal boom, dall'altro le condizioni reali di settori ampi di lavoratori, i costi da essi pagati al "miracolo"». ¹⁰² Allo stesso modo, e con motivazioni analoghe, i ricercatori del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) della University of Birmingham evidenziano come «[the] mythical aspect of affluence, concealed under the persistent and insistent “never had it so good” ideology [...], *obscured* the fact that the *relative* positions of the classes had remained virtually unchanged». ¹⁰³

L'omologia riscontrabile tra la condizione socioeconomica italiana e quella inglese delinea uno sfondo comune sul quale risulta legittimo misurare le scelte stilistiche e sottoporre ad inventario le soluzioni narrative adottate da Tassinari e Coe per descrivere due realtà simili tra loro. Sono proprio queste ultime — le modalità letterarie di riconfigurazione narrativa della realtà storica — ad avere contribuito ulteriormente a dirigere l'attenzione nei confronti dei testi dei due autori: benché negli ultimi anni sia particolarmente in voga, tra le altre, una lettura edipica degli anni Settanta e della letteratura ad essi dedicata, ¹⁰⁴ chi scrive è convinto che la priorità della critica, quando questa si occupa di romanzi, rimanga quella di «indagare non solo *di cosa parlano*, ma soprattutto *come parlano di ciò che parlano*» questi testi. ¹⁰⁵ Come afferma Louis Althusser, infatti, «l'applicazione esterna di un concetto non è mai l'equivalente di una *pratica*

102 G. CRAINZ, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2013, p. 20.

103 CLARKE ET AL., *Subcultures, Cultures and Class*, cit., p. 22.

104 Gabriele Vitello illustra nel suo saggio dedicato alla letteratura degli e sugli anni Settanta il carattere ormai logoro di questa interpretazione. Cfr. G. VITELLO, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013, pp. 45-60.

105 C. BOSCOLO – S. JOSSA, *Introduzione in Scritture di resistenza. Sguardi politici della narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo e S. Jossa, Roma, Carocci, 2014, pp. 9-13: 12.

teorica»:¹⁰⁶ benché un'interpretazione psicanalitica, così come una sociologica, possa costituire un reagente in grado di suscitare nel lettore suggestioni capaci di arricchire la gamma delle significazioni possibili, essa, in diverse occasioni, dà origine a una conoscenza che, per quanto utile e profonda, rimane accanto al testo narrativo, senza punti di contatto reali, senza spiegarne i meccanismi peculiari e, soprattutto, lasciando inevasa la domanda sul motivo per il quale dovremmo preferire leggere un romanzo sugli anni Settanta piuttosto che un saggio di psicanalisi sul medesimo argomento.

Per questo motivo, la prima operazione che si è deciso di svolgere è stata quella di interrogare e mettere a tema una particolarità strutturale di *L'amore degli insorti* e di *The Rotters' Club*, ovvero quella di possedere degli *incipit* che sono ambientati temporalmente tra i venti e i trenta anni dopo rispetto agli anni Settanta. Tassinari, per esempio, nel suo romanzo esordisce in questo modo:

Stanno stringendo il cerchio. Una frase fatta, che di solito non appartiene al mio linguaggio [...]. Stanno stringendo il cerchio, anche se non capisco il perché. A chi può interessare, più di vent'anni dopo, scavare nel passato di un uomo di mezz'età, il cui viso di allora sembra quello di un'altra persona? Un uomo in regola con tutto, che ha imparato a tacere anche quando vorrebbe parlare, per paura che una frase pronunciata d'istinto lo possa tradire.¹⁰⁷

In questa sequenza a parlare è Paolo Emilio Calvesi, un architetto che, verosimilmente agli inizi del Duemila, vive a Bologna e che, in seguito al ricevimento di una lettera anonima, percepisce la minaccia, «più di vent'anni dopo», che il suo passato da militante rivoluzionario, tenuto nascosto persino alla moglie, possa divenire di dominio pubblico e stravolgere la sua quotidianità.

L'attacco di *The Rotters' Club* non differisce di molto; Coe, infatti, scrive: «On a clear, blueblack, starry night, in the city of Berlin, in the year 2003, two young people sat down to dinner. Their names were Sophie and Patrick»:¹⁰⁸ in questo caso i personaggi che vengono introdotti, Sophie e Patrick, sono due adolescenti, i quali, data la loro giovane età,

106 L. ALTHUSSER, *Per Marx*, cit., p. 148.

107 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, Milano, Tropea, 2005, p. 7.

108 J. COE, *The Rotters' Club* (2001), London, Penguin, 2008, p. 1.

non possono di certo essere i protagonisti delle vicende che verranno narrate nel resto del libro. Ad essere raccontate nelle pagine successive del romanzo, infatti, saranno le vite dei loro genitori.

Se nel caso di Tassinari uno studioso come Gabriele Vitello, nelle poche pagine riservate a *L'amore degli insorti* della sua monografia dedicata alla letteratura sugli anni Settanta, liquida la questione dell'articolazione tra presente e passato affermando che il romanzo è attraversato da «una vena di struggente e patetica nostalgia non priva di accenti autocelebrativi»,¹⁰⁹ nel caso di Coe, invece, anche una recensione più ragionata e senz'altro positiva come quella di un critico lucido come Peter Bradshaw, il quale definisce *The Rotters' Club* un «genial, likeable novel»,¹¹⁰ non fa menzione alcuna della cornice narrativa ambientata nel 2003 che incapsula il racconto degli anni Settanta.

A questo punto, per comprendere l'importanza assunta dalla serie di analesi contenute nel romanzo di Tassinari e dalla cornice in quello di Coe è utile richiamare alla memoria le parole di Gérard Genette relative al concetto di anacronia; il critico francese, infatti, scrive:

Quando un segmento narrativo inizia con un'indicazione quale: «Tre mesi prima, ecc.» si deve contemporaneamente tener conto sia del fatto che, nel racconto, la scena viene *dopo*, sia del fatto che, nella diegesi, si suppone sia avvenuta *prima*. Entrambi i fatti, o per meglio dire il loro reciproco rapporto (di contrasto, o di discordanza) sono essenziali al testo narrativo: *sopprimere il rapporto con l'eliminare uno dei suoi termini, non significa affatto attenersi al testo, ma semplicemente assassinarlo.*¹¹¹

Di fronte a questa considerazione, ci si deve domandare se l'artificio artistico dell'intreccio impiegato in questi testi, «la distribuzione in costruzione estetica degli avvenimenti nell'opera»,¹¹² non possa costituire, insieme al contenuto del romanzo, l'elemento decisivo in grado di far irradiare al testo riflessioni di natura teorica attorno alle modalità del

109 G. VITELLO, *L'album di famiglia*, cit., pp. 150-152.

110 P. BRADSHAW, *Boys will be boys*, «The Guardian», 24 febbraio 2001, <https://www.theguardian.com/books/2001/feb/24/fiction.jonathancoe> [ultimo accesso: 8 luglio 2016].

111 G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, p. 83. Il corsivo è mio.

112 B. TOMASEVSKIJ, *La costruzione dell'intreccio in I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 305-350: 315.

raccontare le storie e la Storia. Esso, infatti, esemplifica la condizione per la quale la comprensione storica è «sempre un processo di fusione di orizzonti considerati indipendenti l'uno dall'altro»,¹¹³ ovvero il frutto di una rinegoziazione continua che, seppur riguardando il passato, non può che avvenire nel presente.

La composizione formale di *L'amore degli insorti* e di *The Rotters' Club* è latrice di una propria significatività: articolando tra loro temporalità differenti, essa «libera la Storia dal tempo cronologico per astrarne il significato universale», mentre, nello stesso momento, «l'attenzione al dato cronachistico [fornito dal contenuto dei romanzi] inserisce gli individui in un flusso collettivo che è, esso stesso, coscienza storica».¹¹⁴

Uno dei problemi che le acronie contribuiscono a risolvere, per esempio, è quello posto dall'interrogativo se il passato sia conoscibile o meno per coloro che non vi hanno preso parte. Anche se il periodo intercorso tra gli anni Settanta e quelli in cui vengono pubblicati i romanzi non è così lungo, sono gli stessi personaggi dei romanzi che parlano nel presente a domandarsi se affrontare un racconto di questo tipo sia effettivamente possibile. All'interno di *The Rotters' Club*, infatti, nel momento in cui Patrick chiede a Sophie: «Was it really that different, do you think?», riferendosi alla vita negli anni Settanta, la ragazza gli risponde:

*Completely different. Just think of it! A world without mobiles or videos or Playstations or even faxes. A world that had never heard of Princess Diana or Tony Blair, never thought for a moment of going to war in Kosovo or Afghanistan. There were only three television channels in those days, Patrick. Three! And the unions were so powerful that, if they wanted to, they could close one of them down for a whole night. Sometimes people even had to do without electricity. Imagine!*¹¹⁵

Come suggerisce l'esortazione finale di Sophie rivolta a Patrick - «Imagine!» - nonostante i due ragazzi basino il loro racconto sulla testimonianza ricevuta dai rispettivi genitori, essi devono fare comunque appello alla propria capacità immaginativa, lasciare da parte la familiarità col presente in cui vivono e addentrarsi in un mondo retto da consuetudini

113 H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 20-21.

114 S. ALBERTAZZI, *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 104.

115 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., pp 3-4. Il corsivo è mio.

differenti e in cui operano delle problematiche che sono loro decisamente estranee. Sono proprio queste ultime a suscitare la preoccupazione di Paolo Emilio Calvesi: il protagonista del romanzo di Tassinari, infatti, si chiede se riuscirà a spiegare i motivi che hanno spinto lui e moltissimi suoi coetanei ad intraprendere la lotta armata contro le istituzioni dello Stato italiano. I suoi dubbi, tuttavia, non sorgono tanto in virtù di un'inconoscibilità aprioristica del passato, quanto in ragione di un presente nel quale i motivi che avevano determinato la sua scelta di porsi nell'illegalità sono stati condannati. Alla luce di queste considerazioni, Paolo Emilio Calvesi si domanda:

Eravamo tutti pazzi? Non credo proprio, ma vallo a raccontare a un ragazzino del Duemila qual era il nesso tra Pol Pot e la liberazione dell'umanità [...]. Non c'era alcun nesso, è chiaro, ma prova a farglielo capire, se ci riesci. Lui è cresciuto a colpi di piccone sul muro di Berlino, bevendo notizie sulla pulizia etnica – ma da una parte sola – e mangiando gli hamburger di chi ha vinto barando al gioco [...]. Non saprei proprio da dove partire, ma so che farlo mi sarebbe difficile, molto difficile, forse troppo, data la mia coscienza arrugginita dagli anni e da tutta l'acqua con cui ho tentato di lavarla.¹¹⁶

Partendo dall'analisi di questo brano è possibile compiere alcune riflessioni utili a evidenziare ulteriormente l'importanza della struttura dei romanzi oggetto di questo studio. Paolo Emilio, infatti, deve rispondere alla domanda: «Eravamo tutti pazzi?», ovvero deve ricostruire la razionalità, offuscata nel presente, della sua decisione, deve rendere intelligibile alle nuove generazioni uno spettro di scelte soltanto a prima vista incomprensibili e che possono riottenere la loro plausibilità solo a patto che venga ricostruito il contesto all'interno del quale queste sono maturate. Sempre utilizzando le parole del protagonista di *L'amore degli insorti*, ciò che deve essere ripristinato e tematizzato è proprio il «nesso» tra una scelta di vita, sicuramente dolorosa come quella di aderire alla lotta armata, e gli accadimenti storici drammatici che l'hanno determinata e tra un'esistenza umana singola e il suo intrecciarsi agli eventi che hanno perturbato un intero decennio. Per portare a termine questo arduo compito, quindi, se da una parte Paolo Emilio confessa: «non saprei proprio da dove partire», dall'altra il suo creatore, Tassinari,

116 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., pp. 124-125. Il corsivo è mio.

così come Coe, sa bene da dove cominciare e ci mostra come la scelta più produttiva per comprendere un passato problematico e la cui interpretazione è ancora dibattuta, in maniera decisamente controintuitiva, sia partire dal presente, ovvero da quel punto del *continuum* storico nel quale la contesa per determinare cos'è veramente successo negli anni Settanta è ancora aperta.

La struttura dei due romanzi, grazie all'utilizzo delle analessi e della cornice, permette alla narrazione di «stare fra “soglia” e “differenza”»,¹¹⁷ di insinuarsi in una frontiera di secondo livello; quest'ultima da una parte esibisce l'inevitabile “differenza” ontologica tra presente e passato, riconosce che «l'esser-stato fa problema nella misura in cui non è osservabile»;¹¹⁸ dall'altra, interrogando proprio questa aporia, permette al racconto di finzione di fungere da “soglia”, da varco d'accesso privilegiato al passato, forte del fatto che quest'ultimo «in quanto preistoria oggettiva della società presente, non sta di fronte allo spirito umano come qualcosa di estraneo e di incomprendibile».¹¹⁹

Una caratteristica ulteriore che emerge considerando l'articolazione di temporalità differenti all'interno dei romanzi è la convinzione degli autori che l'acquisizione del sapere sul passato non possa mai essere un'avventura solitaria. Accanto all'oscillazione tra passato e presente, quindi, si aggiunge un movimento analogo tra soggetti differenti, tra gruppi di individui che, volontariamente o meno, devono collaborare per soddisfare la loro volontà di raggiungere una conoscenza più completa di quanto è avvenuto nel passato. Questo è proprio ciò che fanno Sophie e Patrick in *The Rotters' Club*: i due giovani, infatti, sono desiderosi di ripercorre le esistenze turbolente dei loro genitori. Per avere il quadro completo della storia che ha intrecciato la vita delle due famiglie a cui i ragazzi appartengono, tuttavia, questi devono mettere in comune ciò che sanno a riguardo, integrare le informazioni possedute da ognuno e permettere che la complementarietà dei loro saperi vada a ricostituire un'unità provvisoria di senso in grado di spiegare, tra le altre cose, perché entrambi – che non si conoscevano prima del loro incontro – sono seduti

117 G. PLUMPE, *La “cornice del quadro” in Georg Simmel e la teoria dei sistemi dell'arte in La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, a cura di F. Bertoni e M. Versari, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 13-23: 14.

118 P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, III, *Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 241.

119 G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965, p. 315.

in un bar di Berlino in una sera del 2003. I due ragazzi sono consapevoli di tutto ciò e si dimostrano favorevoli a raccontarsi a vicenda le porzioni di storia delle quali sono a conoscenza; i due, infatti, si dicono:

- You know, I can tell you the story, but you might get frustrated. It doesn't end. It just stops. I don't know how it ends.
- *Perhaps I know the ending.*
- *Will you tell me, if you do?*
- Of course.¹²⁰

Tra le pagine di *L'amore degli insorti* è possibile individuare una circostanza simile: in questo caso, tuttavia, la trasmissione del sapere non avviene a livello paritario tra due personaggi che basano il loro racconto su testimonianze altrui; nel romanzo di Tassinari, Paolo Emilio Calvesi ha vissuto in prima persona gli anni Settanta e quindi il suo resoconto su quel decennio risulta necessario per integrare ciò che Sonia, colei che verso la conclusione del romanzo rivela a Paolo Emilio di essere sua figlia e di essere stata la sua persecutrice anonima lungo tutto l'arco della narrazione, ha potuto apprendere solo sui libri di storia. Sonia, mossa nella sua ricerca dal desiderio di conoscere i motivi dell'assenza della figura paterna nella sua vita si presenta così a Paolo Emilio:

- «Ce ne hai messo di tempo a farti vivo! Ciao, io sono Sonia, la tua persecutrice».
- «E io sono Paolo, anche se questo lo sai già».
- «È una delle cose che so. *Il resto lo devi aggiungere tu*».¹²¹

Sia il dialogo tra Sophie e Patrick sia quello tra Paolo Emilio e Sonia neutralizzano il «discorso senza tu»¹²² che secondo Roland Barthes contraddistinguerebbe il procedere del sapere storico. Lo scambio di conoscenza tra un "io" e un "tu", in questi due casi, dimostra come il punto di enunciazione e quello di ricezione, nel discorso storico, siano entrambi fondamentali affinché quest'ultimo possa essere definito tale e come l'assenza di uno dei due poli impegnati nello scambio possa dare origine a un racconto del passato che non

120 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 3. Il corsivo è mio.

121 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., p. 159. Il corsivo è mio.

122 R. BARTHES, *Il discorso della storia* in ID., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 137-149: 141.

può essere in alcun modo contestato o a un ascoltatore destinato a rimanere in ascolto di un silenzio decisamente improduttivo.

Alla luce delle considerazioni effettuate fino a questo momento, la struttura formale dei due romanzi non dà origine solo a una soglia che, nell'incontro di due diverse temporalità, è capace di segnalare la difficoltà del raccontare la storia e di offrire un ventaglio di possibilità per superarne gli impedimenti; essa, infatti, permette a questa stessa soglia di produrre, a sua volta, una "zona di sviluppo prossimale", ovvero un altro spazio metaforico liminale, un territorio di frontiera dove, tra i personaggi, «the more competent assist the young and the less competent to reach that higher ground».¹²³

Questa "zona di sviluppo prossimale" possiede uno statuto decisamente particolare, poiché, oltre ad apparire nel romanzo nei modi che sono già stati descritti, è in grado di duplicare se stessa nella realtà extra-letteraria e di fondare, istituire e circoscrivere una zona analoga tra Tassinari, Coe e i loro lettori, in particolare quelli più giovani, che, come Sonia in *L'amore degli insorti*, desiderano approfondire la loro conoscenza degli anni Settanta. La necessità da parte di questi ultimi di avventurarsi in questa «zona di sviluppo prossimale» appare inevitabile di fronte ad alcuni passaggi dei romanzi come il seguente:

"There's a guitarist called *Fred Frith*," Malcolm continued. "Plays with a band called *Henry Cow*. Does amazing things with a fuzz-box. Imagine *The Yardbirds* getting into bed with *Ligeti* in the smoking rubble of divided Berlin"¹²⁴

Benché questo brano non faccia parte del dialogo tra Sophie e Patrick, ma rientri già nel racconto del passato che la prima offre al secondo, esso illustra come i riferimenti a gruppi musicali degli anni Settanta (Henry Cow e The Yardbirds), ai loro componenti (Fred Frith) o a compositori famosi all'epoca, ma oggi meno noti (Ligeti), diano origine a una frase il cui significato, se non addirittura i significanti che la compongono, in un primo momento, rimane oscuro al lettore più giovane. Anche nel romanzo, Benjamin Trotter, il personaggio

123 J. BRUNER, *Actual Minds, Possible Words*, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press, 1986, p. 73.

124 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 46. Il corsivo è mio.

al quale Malcolm si rivolge e che, non ha caso, ha un'età inferiore rispetto a quest'ultimo, inizialmente resta stordito da questa sequenza di riferimenti che non trovano riscontro nella sua competenza enciclopedica. In seguito, tuttavia, proprio grazie alle suggestioni di Malcolm, Benjamin ascolterà i gruppi che gli sono stati suggeriti ed acquisirà una consapevolezza musicale in grado di facilitarlo nella sua carriera di compositore.

La «persona dotata di maggior competenza» non ha solo la possibilità di *introdurre* la «persona più giovane» a un universo di significati sconosciuti e di suggestioni culturali; in certe situazioni, nella trasmissione del sapere, infatti, la prima deve letteralmente *tradurre* il proprio linguaggio generazionale per far sì che la seconda possa comprendere correttamente quanto le viene raccontato. Analizzando la lettera che Paolo Emilio ha ricevuto da Sonia, infatti, il protagonista di *L'amore degli insorti* è portato a riflettere proprio su questo argomento. Egli, infatti, pensa:

E poi c'è il linguaggio a connotare la sua età: lontano dallo slang giovanile, ma anche dai codici espressivi della mia generazione, e questo mi rassicura. Lei non usa forme del tipo “nella misura in cui” - che noi avevamo attinto dai testi di Marcuse - e nemmeno intercalari quali “in qualche modo”, versione più moderna del nostro non sapere come andare avanti. No, lei è concreta, direi quasi pragmatica, in linea con lo spirito specialistico degli anni ottanta e novanta.¹²⁵

Questo brano specifica che ciò che ha luogo all'interno della “zona di sviluppo prossimale” popolata dai personaggi, così come dall'autore e dal lettore, non è affatto un fluire a senso unico delle informazioni; la trasmissione di queste ultime, infatti, è influenzato da almeno due fattori: il primo, come emerge dal brano di Tassinari appena citato, è costituito dalla necessità dell'autore di calibrare linguisticamente la propria narrazione nei confronti di coloro che la riceveranno, in un processo che vede l'ascoltatore implicato in maniera involontaria nella rimodulazione della testimonianza di colui che parla. Come ha scritto György Lukács relativamente alle caratteristiche del romanzo storico, d'altronde, «ciò che importa è *avvicinare* al lettore *di oggi* un'età passata» e, pertanto, «il tono linguistico generale [nella narrazione] deve rifiutare l'arcaismo come

125 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., p. 8.

artificio superfluo».¹²⁶ Il secondo fattore, invece, è dato dall'eventualità che chi ascolta contesti quanto gli viene riferito, metta in discussione un sapere che viene percepito lontano dalla verità storica: se il lettore più giovane, infatti, non può conoscere gli anni Settanta in maniera diretta, questi, tuttavia, ha accesso a una bibliografia storiografica e critica relativa a quel periodo che in quarant'anni ha raggiunto una mole considerevole.

Proprio l'accumularsi del sapere storiografico a cui il lettore più giovane può attingere per soddisfare la propria curiosità può dare origine a delle situazioni molto divertenti. Egli, infatti, benché si trovi in una condizione d'inferiorità nei confronti del narratore, occupa una posizione cognitiva superiore rispetto ai giovani protagonisti dei romanzi, poiché può essere a conoscenza degli eventi storici che questi ultimi hanno vissuto "in diretta" e che in seguito hanno subito una sistematizzazione storiografica. È il caso di quanto accade in *The Rotters' Club*, quando Benjamin Trotter e il compagno di scuola Philip Chase si interrogano su alcune questioni di politica internazionale degli anni Settanta; in un dialogo molto serrato e involontariamente comico i due si dicono:

'Why is Berlin divided, anyway?' Philip asked. 'I've always wondered that.'
'I don't know... I suppose there's a river through the middle of it, isn't there? Like the Thames. I expect it's the Danube or something.'
'I thought it was something to do with the Cold War.'
'Maybe.' [...]
'What's it all about, though, the Cold War? I mean, why's it called the Cold War in the first place?'
'Well,' said Benjamin, struggling to raise some interest in this topic, 'I expect it is very cold in Berlin, isn't it?'
'But it's all to do with America and Russia, I thought.'
'Well, it's definitely cold in Russia. Everybody knows that [...].'
'Why do the IRA go round killing everybody?'
'Because they're Catholics?'
'Why are we having power cuts?'
'Because of the unions?'¹²⁷

Al netto dei sorrisi che le risposte di Benjamin e Philip possono suscitare, o forse proprio grazie a questi, il brano permette di compiere diverse considerazioni riguardanti il nostro

126 G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, cit., p. 262.

127 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 59.

approccio alla storia degli anni Settanta: i due ragazzi, cercando risposte a interrogativi troppo grandi per loro, cercano di supplire alla mancanza di conoscenza affidandosi all'intuizione metonimica per indovinare dove abbia luogo la Guerra fredda o al senso comune inglese e protestante per rintracciare nel cattolicesimo degli irlandesi la ragione degli attacchi terroristici compiuti dall'IRA. Accennando soltanto a una questione che verrà approfondita in seguito, una lettura attenta di questo brano mette in guardia da un'interpretazione letterale, soprattutto quando questa viene effettuata da adulti e non da ragazzini, di espressioni quali "Anni di piombo" o "Birmingham Six". Non è un caso, quindi, che l'artificio retorico usato da Coe in questa occasione sia quello dello "straniamento": con l'intento di disarticolare alcune letture del passato, come appunto quella degli "Anni di piombo" o dei "Birmingham Six", i due autori si prefiggono come scopo «non la più agevole trasmissione del suo significato alla nostra comprensione, ma la realizzazione di una speciale percezione dell'oggetto - [gli anni Settanta] - , della "visione" e non del "riconoscimento" di esso». ¹²⁸

Nonostante nei paragrafi precedenti si sia fatto riferimento alla possibilità da parte dei lettori di attingere alla storiografia dedicata agli anni Settanta, non bisogna incorrere nell'errore di reputare che questa sia sufficiente a impossessarsi della conoscenza relativa a quel decennio e a padroneggiare con disinvoltura gli avvenimenti del passato e le ragioni loro sottese. Questo è proprio la svista in cui incorre Sonia; la ragazza, infatti, nel romanzo afferma:

Voglio tentare di capire. Io ho quasi ventisei anni e sono cresciuta in un modo un po' schizofrenico, ricevendo molti stimoli in casa e quasi nessuno fuori [...]. *In questi anni ho letto libri e visto filmati, insomma, mi sono documentata sull'epoca in cui quelli come te avevano la mia stessa età di oggi. Ebbene, ne ho ricavato soprattutto un messaggio di morte, al di là di tutte le buone intenzioni di cui vi riempivate la bocca. Vorrei sapere che cosa si provava a sparare a freddo a una persona inerme, o a rompere la testa a un nemico politico a colpi di chiave inglese*». ¹²⁹

128 B. EJCHENBAUM, *La teoria del "metodo formale"* in *I formalisti russi*, cit., pp. 29-72: 44. Considerazioni analoghe si ritrovano in V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento* in Ivi, pp. 73-94.

129 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., pp 163-164.

Come si può notare in questo brano, Sonia formula un giudizio perentorio sull'operato del padre ed emette una condanna irrevocabile nei confronti del suo passato. Allo stesso tempo, tuttavia, la ragazza confessa di essersi documentata solo attraverso libri e filmati senza, per esempio, chiedere in prima persona al padre una spiegazione del motivo delle sue scelte di vita. È proprio l'assenza della versione del padre a incidere nella formulazione della condanna: quando definisce Paolo Emilio e i suoi coetanei come «dei pazzi, dei fanatici e anche dei mostri»,¹³⁰ Sonia blocca sul nascere ogni possibile discussione sugli avvenimenti degli anni Settanta, disinnescando ogni tentativo di rivalutazione – positiva o negativa – del passato e dimostra di accogliere in maniera acritica la documentazione che ha consultato. Al termine della spiegazione di Paolo, che denuncia la rimozione collettiva del contesto storico in cui determinate azioni violente si sono verificate, Sonia, tuttavia, riesce finalmente a riappacificarsi col padre e a comprenderne, seppure senza dividerle, le ragioni. Con modalità che verranno approfondite nelle sezioni successive del capitolo, sia Tassinari sia Coe mostrano come la letteratura che si occupa del conflitto non possa restituire il «comfort of a happy ending»:¹³¹ i drammi, le morti, le ferite che contrassegnano gli anni Settanta, infatti, non possono essere cancellati e restano un riferimento ineludibile a cui fare ritorno con la memoria per ripensare la natura problematica del decennio. La letteratura, però, e il caso di Sonia lo dimostra, permette di acquisire «the comprehension of plight that, by being made interpretable, becomes bearable».¹³²

Per concludere questa sezione resta da evidenziare l'aspetto forse più determinante che caratterizza la struttura formale di *L'amore degli insorti* e di *The Rotters' Club*: se si considerano le parole di Cesare Segre, per il quale «l'ordine e il modo in cui i fatti sono portati a conoscenza del lettore è tale da *potenziarne* e *polarizzarne* in un senso particolare il valore»,¹³³ si può affermare che i romanzi oggetto di questo studio sono in grado sia di intensificare ed amplificare l'eco dei fatti che vengono narrati sia, soprattutto, di offrire su

130 *Ibidem.*

131 J. BRUNER, *The Narrative Construction of Reality*, cit., p. 16.

132 *Ibidem.*

133 C. SEGRE, *Analisi del racconto, logica narrativa e tempo* in ID., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-77: 25. Il corsivo è mio.

di essi un punto di vista “di parte”, ovvero una presa di posizione che, elemento fondamentale da tener presente, non coincide necessariamente con il vissuto biografico di Tassinari e Coe, ma, come si è visto, è costruita nel corso del racconto grazie alla conformazione strutturale di quest’ultimo.

Alla sua prima apparizione in questo capitolo Paolo Emilio Calvesi si interrogava sul perché qualcuno potesse avere voluto spedirgli la lettera anonima che ha risvegliato i suoi ricordi del passato; allo stesso modo Sonia chiede a Paolo Emilio perché egli abbia deciso di aderire alla lotta armata; qualche pagina dopo abbiamo visto Benjamin e Philip domandarsi il perché della Guerra fredda e delle bombe dell’IRA: tutti questi “perché” ai quali dobbiamo trovare una risposta sono sufficienti a dimostrare il motivo per cui sempre nuovi racconti sono necessari, la ragione per cui le storie di finzione costituiscono una risorsa fondamentale per conoscere i recessi più nascosti del nostro passato. Non è un caso, quindi, che una delle migliori suggestioni sulla nascita del nostro senso storico ci venga offerta proprio in un romanzo: in *Waterland* di Graham Swift, il protagonista, un professore di storia che deve spiegare ai suoi giovani allievi i presupposti teorici che fondano la sua disciplina, afferma:

Your “Why” gives the answer. *Your demand for explanation provides an explanation.* Isn’t this seeking of reasons itself inevitably an historical process, since it must always work backwards from what came after to what came before? [...] And to illustrate both our pressing need to ask the question why and the proposition that *history begins with our sense of wrong*.¹³⁴

La storia e la sua rielaborazione finzionale non sono oggetti a noi esterni e ai quali possiamo rivolgerci nel momento della necessità; essi, al contrario, prendono vita nel momento esatto in cui una domanda e una richiesta di senso vengono poste. Come scrive Swift, «your demand for explanation provides an explanation». Proprio perché la domanda proviene da noi, quindi, il suo continuo riproporsi e la comparsa costante di nuove narrazioni dimostrano la nostra insoddisfazione nei confronti delle risposte

134 G. SWIFT, *Waterland* (1983), London, Picador, 2010, pp. 111-112. Il corsivo è mio.

precedenti, la sensazione che le soluzioni che ci sono state offerte non esaudiscono appieno il nostro desiderio di comprensione. In altre parole, «history begins with our sense of wrong». L'obiettivo della prossima sezione di questo capitolo, pertanto, è quello di circoscrivere le ragioni di quel «sense of wrong», di quell'insoddisfazione narrativa che ha spinto Tassinari e Coe a scrivere i rispettivi romanzi.

2.2. *Il museo e i suoi custodi*

Nella sezione precedente si è tentato di definire il ruolo giocato dalla cornice narrativa all'interno del gioco delle significazioni possibili in *L'amore degli insorti* e *The Rotters' Club*. Se dovessimo proseguire lo studio dei due romanzi instaurando una similitudine tra la cornice narrativa e quella di un quadro, balzerebbe immediatamente all'occhio come le rappresentazioni pittoriche che sono racchiuse nella seconda sono a loro volta inserite metaforicamente in una cornice più ampia, quella del museo. All'interno di quest'ultimo i dipinti non sono distribuiti in maniera casuale: alcuni di questi sono esposti nelle sezioni più importanti, mentre altri, invece, trovano posto nei corridoi meno in vista. Allo stesso modo, le rappresentazioni letterarie, così come quelle storiografiche, degli anni Settanta costituiscono un museo virtuale, privo di una sede materiale, all'interno del quale certe opere godono di una certa visibilità e altre, invece, sono relegate nei punti meno visitati, se non addirittura nel magazzino del museo, al quale l'ingresso da parte del pubblico non è consentito. Sia nel museo reale sia in quello virtuale l'obiettivo è quello di trasmettere i manufatti contenuti alla posterità, permettere che ciò che viene considerato degno di essere tramandato possa raggiungere il futuro. Essi, in altre parole, assolvono entrambi alla funzione di archivio. Per questa ragione, prima di continuare le nostre riflessioni, sembra opportuno richiamare alla memoria la definizione che Michel Foucault offre di questo dispositivo di trasmissione del sapere:

L'archivio è anzitutto la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa

*l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli [...]. L'archivio è anche ciò che fa sì che tutte queste cose dette non si ammucchino all'infinito in una moltitudine amorfa [...], ma si raggruppino in figure distinte, si compongano le une con le altre secondo molteplici rapporti, si conservino o si attenuino secondo regolarità specifiche.*¹³⁵

Questa definizione illustra il principio razionale alla base dell'idea di archivio: esso, instaurando «la legge di ciò che può essere detto», circostringe un campo epistemologico. Potenzialmente, tutti gli «avvenimenti singoli» coerenti con la tipologia dell'archivio, quelli dotati, per esempio, di affinità tematica, possono entrare a farne parte e instaurare con gli altri testi «molti rapporti» di somiglianza, diversità, contrasto, e così via. Se consideriamo l'archivio testuale dedicato agli anni Settanta, esso contiene, tra le altre cose, romanzi, saggi storici, memoriali, film e fumetti: il fatto che sia possibile suddividere un repertorio così ampio di testi in queste categorie è la prova ulteriore di come l'archivio sia «ciò che fa sì che tutte queste cose dette non si ammucchino all'infinito in una moltitudine amorfa».

Se da un punto di vista analitico e descrittivo questa suddivisione permette di sistematizzare un'ingente quantità di documenti in categorie testuali ordinate, dall'altro «la legge di ciò che può essere detto» che traspare da questa configurazione sembra promanare dai testi stessi e appare come una norma trascendentale che regola la loro emersione e la loro disposizione. Per questa ragione, ciò che ci deve interessare non è tanto lo studio del rapporto reciproco tra gli oggetti, quanto la razionalità che struttura il campo dell'archivio. Come sostiene sempre Foucault, infatti,

*l'ordine è, a un tempo, ciò che si dà nelle cose in quanto loro legge interna, il reticolo segreto attraverso cui queste in qualche modo si guardano a vicenda, e ciò che non esiste se non attraverso la griglia d'uno sguardo, d'un'attenzione, d'un linguaggio.*¹³⁶

La condizione d'esistenza dell'archivio, pertanto, non è costituita soltanto dalla «legge interna» degli oggetti che lo compongono; esso, infatti, «non esiste se non attraverso la

135 M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 173. Il corsivo è mio.

136 M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 2007, p. 10.

griglia d'uno sguardo, d'un attenzione, d'un linguaggio». Ciò fa sì che «la legge di ciò che può essere detto» non appaia come una regola disincarnata, una norma trascendentale, ma rappresenti, al contrario, il frutto di una razionalità umana e, proprio per questo, un principio regolatore che non può che essere determinato da finalità, obiettivi e intenti specifici.

Proprio a quest'ultima questione Jacques Derrida ha dedicato parole decisive: il filosofo francese, iniziando la sua analisi a partire dall'etimologia del termine "archivio", ci informa del fatto che «arché [...] indica assieme il cominciamento e il comando»¹³⁷ e che la radice dell'archivio vede intrecciarsi tra loro il disciplinamento dei e il disciplinamento tramite i testi. Se da una parte la nascita dell'archivio permette di inaugurare l'intelligibilità di un periodo storico – il suo «cominciamento» -, dall'altra emerge la questione fondamentale dell'imparzialità dell'archivio e viene smentita l'ingenua convinzione che i documenti siano in sé neutri. Come aggiunge sempre Derrida, infatti, «gli arconti», ovvero coloro che hanno in gestione l'archivio, «ne sono in un primo momento i guardiani»: essi, tuttavia, non si limitano a preoccuparsi della sola preservazione dei documenti, poiché «si accorda loro anche il diritto e la competenza ermeneutica».¹³⁸

Una volta delineati la regola di formazione e il principio di funzionamento dell'archivio, non resta che individuare chi sono gli individui ai quali è delegata «la competenza ermeneutica» del campo discorsivo costruito attorno agli anni Settanta e chi sono coloro che sono investiti della carica di «arconti». Per fare ciò, si farà riferimento al concetto di «primary definer»: questo, secondo gli studiosi del CCCS, è colui che, esercitando la sua funzione istituzionale di politico, di agente dell'ordine o, più in generale, di personalità di rilievo, ha la possibilità di circoscrivere l'ambito in cui un determinato fenomeno può essere discusso, delimitando, in questo modo, il ventaglio delle sue possibili interpretazioni e bloccando sul nascere qualsiasi forma di critica che, benché pertinente, possa rivelarsi controproducente per le finalità che i *primary definers*

137 J. DERRIDA, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005, p. 11.

138 Ivi, p. 12. Il corsivo è mio.

intendono perseguire.¹³⁹

La direzione impressa in questo modo al discorso viene a sua volta amplificata da un meccanismo che vede coinvolti in prima persona i *media*: questi, infatti, essendo implicati nella «*structures of news production*» e riprendendo le dichiarazioni rilasciate dai *primary definers*, finiscono «in the “last instance”, to reproduce the definitions of the powerful, without being, in a simple sense, in their pay».¹⁴⁰ Questo processo è decisamente insidioso poiché «this interpretation then “commands the field” in all subsequent treatment and sets the terms of reference within which all further coverage or debate takes place»:¹⁴¹ se, come si è visto in precedenza, la razionalità dell'archivio è determinata teleologicamente da interessi che imprimono a quest'ultimo una determinata struttura anziché un'altra, questo processo si rivela particolarmente rischioso laddove gli interessi di una parte della società non trovano posto all'interno di questa rappresentazione. È per questo che Bill Anderton, un personaggio di *The Rotters' Club*, sindacalista presso gli stabilimenti della British Leyland di Birmingham, è consapevole dell'importanza che i documenti che testimoniano le lotte operaie portate avanti dai lavoratori inglesi debbano non solo essere preservati, ma conservati da lui, un lavoratore, affinché gli interessi dei suoi colleghi possano essere difesi in prima persona dagli operai stessi. Si legge, infatti, nel romanzo:

Bill filed the letter carefully among his papers. He would not dignify it with a reply, but nor would he destroy it. It would come in useful, he was sure of that. And besides, he made it a point of principle not to destroy any documents. *He was building up an archive*, a record of class struggle in which every detail was important, and for which future generations of students would be grateful. He already had plans to donate it to a university library.¹⁴²

Come si può notare in questo brano, la speranza di Bill Anderton è quella di costituire «a record of class struggle»: questa necessità, motivata dalla persistenza del conflitto tra capitale e lavoro, tuttavia, sembra mettere in discussione ciò a cui era stato fatto

139 Cfr. S. HALL ET AL., *Policing the Crisis. Mugging, the State, and Law and Order*, London, Macmillan, 1978, p. 59.

140 Ivi, p. 57.

141 Ivi, p. 58.

142 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 37. Il corsivo è mio.

riferimento ad inizio capitolo come “affluent society” inglese, la *pax augustea* che, come nel caso del “boom” economico italiano, sembrava essere stata la conquista del secolo, in grado di mettere in soffitta una lotta di classe considerata, forse anzitempo, un vecchio retaggio primonovecentesco.

La compresenza nel discorso sugli anni Settanta di sintagmi di significato opposto come “affluent society” e “class struggle” non indica semplicemente due modalità differenti di riferirsi a uno stesso periodo, ma evidenzia come «non ci potrebbe essere archiviazione senza titolo»; come, in base alla provenienza politica dell’istanza interpretativa, sia necessario mobilitare i significati disponibili attorno alla visione del mondo che si vuole sostenere e come il «principio arcontico di legittimazione» risulti fondamentale per far prevalere all’interno dell’opinione pubblica una modalità di intendere la realtà piuttosto che un’altra.¹⁴³

Gli studiosi del CCCS sono consapevoli dell’importanza del processo di denominazione appena illustrato; nel loro lavoro collettivo dedicato allo studio della crisi inglese degli anni Settanta, infatti, scrivono:

Labels are important, especially when applied to *dramatic public events*. They not only place and identify those events; they assign events to a context. Thereafter the use of the label is likely to mobilise *this whole referential context*, with all its associated meanings and connotations.¹⁴⁴

Stuart Hall e colleghi non solo sottolineano come le «labels» siano in grado di mobilitare il «referential context» che determina l’attività ermeneutica svolta attorno agli anni Settanta, ma evidenziano anche come queste offrano il meglio di sé proprio in occasione di «dramatic public events»: come nel caso degli attentati terroristici che si verificano in Italia e in Inghilterra, ai quali ci si riferisce rispettivamente con le espressioni “Anni di piombo” e “Birmingham Six”, l’evento drammatico scatena l’emotività degli individui, annebbia momentaneamente la lucidità d’analisi e trova nelle «labels» una razionalizzazione di quanto successo, che, per quanto ideologica, permette all’individuo di entrare in possesso

143 Cfr. J. DERRIDA, *Mal d’archivio*, cit., p. 53.

144 S. HALL ET AL., *Policing the Crisis*, cit., p. 19.

di una cornice interpretativa capace di metterlo al riparo dalla presunta irrazionalità del male.

Mentre le due definizioni, “Anni di piombo” e “Birmingham Six”, verranno analizzate e messe in discussione nella prossima sezione, per ora si può comprendere come questi sintagmi, una volta formulati, pronunciati e messi in circolazione, richiamino e implicino dialetticamente quelli che, al contrario, vengono taciuti, quelli che, momentaneamente, sono stati sconfitti nell’agone per l’egemonia sull’interpretazione degli anni Settanta.

Questi ultimi, come per esempio “lotta di classe”, infatti, sono latori di una «parola ordinaria assente ma disponibile»,¹⁴⁵ veicolano una visione alternativa della realtà il cui esprimersi, pur essendo realizzabile nello stesso contesto enunciativo in cui opera il discorso ideologico dominante, appare invisibile «poiché la luce del campo lo attraversa ciecamente senza riflettersi su di esso».¹⁴⁶ Le parole di Althusser aiutano a comprendere alla perfezione quale sia il campo di battaglia sul quale le visioni del mondo si scontrano e si contendono una posizione privilegiata all’interno del discorso pubblico; il filosofo francese, infatti, sostiene che

l’invisibile è definito dal visibile come *proprio* invisibile, *propria* proibizione di vedere: l’invisibile non è dunque semplicemente, per riprendere la metafora spaziale, il *di fuori* del visibile, la tenebra esterna dell’esclusione, sibbene la *tenebra interna dell’esclusione*, interna al visibile stesso perché definita dalla struttura del visibile.¹⁴⁷

Essendo implicate da un punto di vista dialettico, la visione dominante e quella subalterna sono irrimediabilmente intrecciate, i loro destini non sono mai determinati in autonomia dall’una o dall’altra. Secondo Terry Eagleton sarebbe proprio questo il punto debole dell’ideologia dominante: benché questa abbia il potere di oscurare e di relegare l’oppositore nella «tenebra interna dell’esclusione», essa, per autodefinirsi in termini

145 P. RICOEUR, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaka Book, 1981, p. 27.

146 L. ALTHUSSER, *Dal “Capitale” alla Filosofia di Marx* in ID. - E. BALIBAR, *Leggere “Il Capitale”*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 11-76: 28.

147 Ivi, p. 27.

differenziali rispetto a ciò cui si oppone, è costretta «to recognize an “other” to itself and inscribing this otherness as a potentially disruptive force within its own forms».¹⁴⁸

Sarebbe proprio questa condizione di subalternità e, allo stesso tempo, di implicazione a permettere alla letteratura di aprire un dibattito con l'ideologia, «di rappresentare e rendere accessibile l'estraneità del discorso nel discorso stesso».¹⁴⁹ *L'amore degli insorti* e *The Rotters' Club*, per esempio, gettano luce sugli invisibili degli anni Settanta, restituiscono una visibilità ai marginali, a tutti coloro le cui storie, benché presenti nella memoria collettiva, non hanno mai trovato nessuno che le indicizzasse e promuovesse o, come è stato detto in precedenza, un «principio arcontico di legittimazione». Le esistenze opache dei militanti rivoluzionari sconfitti, degli operai e delle operaie inglesi che lottavano a difesa del loro posto di lavoro, dei migranti caraibici e pachistani che vivono in Inghilterra raccontate nei romanzi di Tassinari e Coe costituiscono, direbbe Mario Domenichelli, «dei varchi, delle soglie che si aprono su altre dimensioni, su una molteplicità di altre storie inscritte e al tempo stesso celate, represses e tuttavia segnalate da quelle opacità».¹⁵⁰

Il racconto dei due autori opera una «lettura [...] sintomale» dell'archivio: la narrazione in *L'amore degli insorti* e *The Rotters' Club* da una parte «scopre ciò che si cela nel testo che legge»,¹⁵¹ illumina le zone d'ombra oscurate dall'ideologia dominante, smascherandone le strategie retoriche di costruzione del consenso e proponendo, allo stesso tempo, una visione del mondo più democratica e inclusiva; dall'altra parte, invece, essa dimostra come certe critiche rivolte alla letteratura di finzione, come quella di avere la «pretesa di dare risposte a problemi che la sovrastano»¹⁵² o di voler contendere alla storia il ruolo di giudice sugli eventi del passato, risultano poco centrate e fuori fuoco. Nel processo della «lettura sintomale», infatti, «il secondo testo [– il racconto di Tassinari e

148 T. EAGLETON, *Ideology. An Introduction*, London – New York, Verso, 2007, p. 45.

149 H.R. JAUSS, *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, Genova, Marietti, 1990, p. 28.

150 M. DOMENICHELLI, *Lo scriba e l'oblio*, cit., p. 15.

151 L. ALTHUSSER, *Dal "Capitale" alla Filosofia di Marx*, cit., p. 29.

152 R. DONNARUMMA, *Storie oblique* in G. VITELLO, *L'album di famiglia*, cit., pp. 9-19: 19.

Coe-] si articola sui lapsus del primo»,¹⁵³ ovvero sull'archivio di testi sugli anni Settanta, non tanto per rivelarci qualcosa di nuovo o fornirci una risposta che non potrebbe dare, quanto per perturbare l'archivio stesso, per riarticolare la sua configurazione e, infine, per riformulare «la domanda complessa che ne è la condizione».¹⁵⁴ Nella prossima sezione, pertanto, si cercherà di individuare come opera questa lettura sintomale e come, giustapponendo i romanzi di Tassinari e Coe ad altri documenti dell'archivio, l'invisibile oscurato dall'ideologia dominante possa acquisire di nuovo una corporeità ben riconoscibile.

2.3. *I quadri esposti e quelli coperti*

2.3.1. *I cosiddetti Anni di piombo*

Così come i militari che hanno combattuto la Prima guerra mondiale hanno potuto chiamare con questo nome il conflitto a cui hanno partecipato solo dopo lo scoppio della Seconda guerra mondiale, allo stesso modo, coloro che negli anni Settanta hanno vissuto in prima persona gli "Anni di piombo" hanno scoperto di essere stati i protagonisti di questa stagione solo dopo il 1981, ovvero dopo l'uscita nelle sale italiane del film omonimo di Margarethe von Trotta.

Se il motivo per cui la Prima guerra mondiale è stata denominata in questo modo è funzionale a individuare un nesso causale tra questa e lo scoppio della Seconda guerra mondiale, la definizione "Anni di piombo", entrata ormai nell'uso quotidiano, appare decisamente più problematica. Lo studioso di cinema Alan O'Leary, infatti, ricostruendo la genesi di questa espressione, traduzione poco letterale del titolo del film di von Trotta, *Die Bleierne Zeit*, sottolinea in maniera puntuale come una denominazione di questo tipo finisca per accomunare proteste dei lavoratori, lotta armata e terrorismo e non faccia

153 L. ALTHUSSER, *Dal "Capitale" alla Filosofia di Marx*, cit., p. 29.

154 P. MACHEREY, *Per una teoria della produzione letteraria*, Bari, Laterza, 1969, p. 11.

riferimento alcuno allo stragismo dinamitardo di destra o alle violenze perpetrate dalle forze dell'ordine.¹⁵⁵ Alla luce di questa riflessione, il rapporto causale tra il piombo delle pistole dei terroristi e la denominazione *ad hoc* di un intero decennio, di fronte a episodi decisamente più clamorosi come le esplosioni di Piazza Fontana a Milano del 1969, di Piazza Loggia a Brescia nel 1974 o della stazione centrale di Bologna del 1980, necessita di essere sottoposto ad indagine.

Per individuare i motivi che hanno portato all'affermazione di questo sintagma si cercherà di chiarire i meccanismi su cui si basano le testimonianze sulle quali l'opinione pubblica può formulare il proprio giudizio sugli "Anni di piombo". Questa dimostrazione avverrà mettendo a confronto *Poliziotto senza pistola* (2006), il memoriale scritto da Achille Serra, vice commissario di Polizia a Milano durante gli anni Settanta, e *L'amore degli insorti* di Stefano Tassinari. Punto di partenza di questa analisi sarà il presupposto foucaultiano per il quale, nell'esame di una testimonianza, «il problema è [...] sapere in che modo i soggetti sono effettivamente legati nelle e dalle forme di veridizione in cui sono implicati»,¹⁵⁶ ovvero stabilire il rapporto che intercorre tra le parole del soggetto enunciante, il suo *status* sociale e gli effetti che le testimonianze sortiscono nell'universo discorsivo che descrive gli "Anni di piombo".

Per fare un esempio, nel suo testo Serra non può esimersi dal raccontare la propria versione dei fatti riguardante la morte del ferroviere anarchico Giuseppe Pinelli, precipitato da una finestra della questura di Milano il 15 dicembre 1969: ricordando gli avvenimenti di quei giorni Serra descrive questo tragico avvenimento come «un episodio che rimane ancora oggi avvolto nel mistero».¹⁵⁷ Se la natura di questo mistero dovesse essere misurata in relazione alle controinchieste, agli spettacoli teatrali e ai film dedicati a questa vicenda, Serra avrebbe sicuramente ragione:¹⁵⁸ a distanza di più di quarant'anni,

155 Cfr. A. O'LEARY, *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Tissi, Angelica, 2007.

156 M. FOUCAULT, *Mal fare dir vero. Funzione della confessione nella giustizia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 11.

157 A. SERRA, *Poliziotto senza pistola. A Milano negli anni di piombo e della malavita organizzata*, Milano, Bompiani, 2006, p. 89.

158 La produzione storiografica, letteraria e cinematografica relativa a questo episodio della storia italiana è decisamente vasta. Tra gli innumerevoli titoli a disposizione si vedano, fra gli altri, la *pièce* teatrale di Dario Fo *Morte accidentale di un anarchico* (1970) e il film di Marco Tullio Giordana *Romanzo di una strage* (2012).

infatti, nessuno sa ancora cosa è successo di preciso la notte del 1969 nella stanza della questura di Milano. Nessuno, se si escludono i presenti ovviamente. Proprio la ricostruzione offerta da questi ultimi, infatti, è quella a cui si attiene Serra nel suo memoriale, una versione in cui ad essere ribadita, per esempio, è l'assenza del commissario Luigi Calabresi dalla stanza al momento della caduta di Pinelli.¹⁵⁹

Di fronte all'impossibilità di stabilire la veridicità o meno di questo racconto, ciò che si può invece fare è riflettere sullo statuto di una testimonianza di questo tipo. A questo scopo sarà utile riportare un'altra considerazione di Michel Foucault sul concetto di testimonianza; secondo il filosofo francese «la confessione è un atto verbale attraverso cui il soggetto fa un'affermazione su ciò che egli è, si lega a questa verità, si colloca in un rapporto di dipendenza nei confronti di altri, e modifica allo stesso tempo il rapporto che ha con se stesso».¹⁶⁰ Seguendo la griglia interpretativa fornita da Foucault, la confessione di Serra sposa la ricostruzione fornita dai colleghi, ovvero dagli agenti della questura, «si lega a questa verità»; essa, tuttavia, non «modifica [...] il rapporto che [egli] ha con se stesso» in nessun modo: ciò sarebbe successo solo se Serra avesse rilasciato una testimonianza dissonante dall'interno di un'istituzione che ha nel segreto d'ufficio e nella riservatezza due dei suoi prerequisiti più caratteristici. In questo modo, infatti, egli avrebbe incrinato il «rapporto di dipendenza nei confronti di altri». Anche il «rapporto che [egli] ha con se stesso», inoltre, sarebbe mutato, facendo passare Serra, di fatto, dall'essere un poliziotto al non esserlo più.

Dalla testimonianza di Serra emerge che ciò che contraddistingue una confessione, ciò che la rende tale, «non è quel che separa l'ignoto dal noto, il visibile dall'invisibile»:¹⁶¹ come è stato detto in precedenza, infatti, la cesura ontologica tra presente e passato è invalicabile; la confessione, in questa prospettiva, più che un valore conoscitivo, pertanto, tende ad assumere un carattere performativo, diviene un atto linguistico che riposiziona l'individuo che la proferisce all'interno del campo dei rapporti sociali e di potere nei quali è intricato. Proprio per questo motivo, l'elemento discriminante, il fattore decisivo che per

159 Cfr. A. SERRA, *Poliziotto senza pistola*, cit., pp. 97-98.

160 M. FOUCAULT, *Mal fare dir vero*, cit., p. 9.

161 Ivi, p. 7.

Foucault caratterizza la confessione è il suo «costo di enunciazione», il tributo che viene richiesto nel passaggio «dal non-dire al dire, essendo inteso che il non-dire aveva un senso preciso, un motivo particolare, un valore importante». ¹⁶²

Paolo Emilio Calvesi, al contrario di Serra, è perfettamente consapevole del «costo di enunciazione» che accompagnerebbe la rivelazione di quanto compiuto in passato. Il suo «non-dire» possiede di certo «un senso preciso, un motivo particolare, un valore importante»; il protagonista de *L'amore degli insorti*, infatti, sa che

se solo si scoprisse non avrebbe più risorse. Sarebbe costretto a confessare colpe mai commesse e a doverle poi giustificare, *entrando in un circuito senza sbocchi, dentro il quale ogni parola serve a smentirne una mai pronunciata*, e ogni gesto a mimare un'improbabile difesa, fino alla fine della corsa, quando la gola è secca e il corpo non risponde. ¹⁶³

Come si può notare da questo brano, quella del latitante della lotta armata si configurerebbe come una confessione a tutti gli effetti: in primo luogo, rivelando «ciò che egli è», essa modifica «il rapporto che [chi confessa] ha con se stesso», determinando un passaggio di stato dal nascondiglio metaforico della latitanza alla piena visibilità del processo giuridico e di quello pubblico; in secondo luogo, la confessione scompiglia il «rapporto di dipendenza nei confronti di altri» dell'ex-latitante: quest'ultimo, infatti, con le sue dichiarazioni, può gettare luce sulle vicende sconosciute di altri militanti e coinvolgerli, a loro volta, nel procedimento giudiziario; in terzo luogo, nel momento in cui chi confessa «si lega a questa verità», come scrive Tassinari, c'è il rischio di entrare «in un circuito senza sbocchi, dentro il quale ogni parola serve a smentirne una mai pronunciata»: il reo confesso, infatti, per via metonimica, corre il rischio di essere incriminato non solo per ciò che ha commesso, ma anche per le azioni attribuite alla sua organizzazione e per le quali non è stato ancora individuato alcun colpevole.

Alla luce di queste considerazioni, il silenzio del latitante, indipendentemente dal fatto che il suo «non-detto» sia condivisibile o meno, assume dei contorni definiti e ne

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., p. 141. Il corsivo è mio.

vengono spiegate le ragioni; tramite queste ultime si può comprendere lo sconvolgimento esistenziale che uscire allo scoperto comporterebbe per la sua persona. In altre parole, la sua confessione, in maniera paradossale, «si connette nello stesso tempo alla proibizione della parola e all'obbligo di dire la verità»:¹⁶⁴ questa condizione schizofrenica di interdizione personale e, allo stesso tempo, di esigibilità pubblica si riflette nella vita del latitante anche nel momento in cui questi non dovesse confessare, quasi a dimostrare che pure la mancata rivelazione ha un costo, ovvero quello di costringere chi si fa carico di un segreto a modulare la propria esistenza attorno a questo nucleo oscuro. Paolo Emilio è pienamente consapevole di ciò e, infatti, si domanda:

E poi cosa significa "farla franca"? Che ne sa lei di quello che mi porto dentro? Degli anni passati a camminare a testa bassa per non incrociare gli sguardi di qualche vecchio amico, di quelli che si incontrano per caso quando meno te l'aspetti? Delle storie inventate per riempire i vuoti temporali della mia vita?¹⁶⁵

Se una delle caratteristiche della confessione è quella di «nascondere ciò che si fa mentre si decifra ciò che si è»,¹⁶⁶ l'obbligo al silenzio fa sì che la pratica della decifrazione non possa mai provenire dal diretto interessato e che la funzione discorsiva del soggetto testimone venga lasciata vacante, a disposizione di chiunque possa assumersene carico senza rischi per la propria persona o di coloro che, dalla confessione, potrebbero addirittura trarre dei benefici.

Il primo caso è ben rappresentato da coloro che Paolo Emilio definisce come «quelli che, qualche anno dopo, si sono cosparsi il capo di cenere *giurando* di avere solo giocato»: questi, pur non avendo preso parte alla lotta armata, «vuotano un sacco che non hanno mai riempito», esprimono, in qualità di esperti, un giudizio su una legalità che, in realtà, non hanno mai infranto. Con l'unico scopo di «occupare la scena»,¹⁶⁷ aggiunge Paolo Emilio, l'impegno profuso da questi individui nella loro confessione priva di contenuto,

164 M. FOUCAULT, *Tecnologie del sé* in ID., *Tecnologie del sé. Un seminario con Michel Foucault*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 11-47: 12.

165 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., p. 9.

166 M. FOUCAULT, *Tecnologie del sé*, cit., p. 12.

167 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., p. 17. Il corsivo è mio.

volta a riconoscere la colpevolezza di gesti che non sono mai stati i loro, finisce, come direbbe Adorno, per «predicare a coloro le cui anime sono comunque salve»,¹⁶⁸ elidendo dal discorso i militanti che potrebbero parlare con cognizione di causa, ma che sono impossibilitati a farlo per i motivi sopra citati.

Il secondo caso è quello dei pentiti del terrorismo: considerando i benefici che a questi vengono concessi al momento della confessione – riduzione della pena, miglioramento delle condizioni vita in carcere – e tenendo presenti tutti i problemi che la confessione comporta per l'individuo, in questa sede non si vuole sostenere che la testimonianza del pentito, così come quella di Serra descritta prima, sia ontologicamente falsa, ma che essa è inevitabilmente compromessa col punto di enunciazione da cui proviene e, pertanto, risulta difficile affidarsi solo ad essa nel caso in cui il compito che ci si prefigge sia il raggiungimento di una verità fattuale.

Come verrà dimostrato fra poco anche per le vicende dei "Birmingham Six", il ricorso a quest'ultima tipologia di testimonianze è particolarmente frequente e spesso il loro ruolo è decisivo per l'esito dei processi giudiziari che hanno come oggetto gli eventi drammatici degli anni Settanta. È il caso, per esempio, di Leonardo Marino, ex militante di Lotta continua, la cui confessione sull'omicidio del commissario Luigi Calabresi avvenuta nel 1972 ha determinato, oltre alla sua, la condanna di Adriano Sofri, Giorgio Pietrostefani e Ovidio Bompresi. Benché diversi storici abbiano dimostrato le irregolarità del procedimento giudiziario, evidenziando come non ci fosse nessun riscontro esterno a confermare la chiamata a correttezza degli altri militanti,¹⁶⁹ nel suo memoriale del 2006 Achille Serra accetta senza riserve la confessione di Marino e, di conseguenza, non mette in discussione la condanna di Sofri, Pietrostefani e Bompresi, reputando alla stregua di «illusioni» tutto il lavoro costituito dalla controinchiesta sviluppata in reazione al processo ufficiale.¹⁷⁰

La strategia retorica impiegata da Serra per persuadere il lettore, piuttosto che

168 T. W. ADORNO, *Impegno in ID., Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 89-110: 98.

169 Cfr. C. GINZBURG, *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri*, Torino, Einaudi, 1991.

170 Cfr. A. SERRA, *Poliziotto senza pistola*, cit., p. 119.

basarsi su di un «paradigma indiziario»¹⁷¹ in grado di produrre argomentazioni abbastanza credibili per consolidare la propria tesi, tende a criminalizzare i presunti assassini del commissario Calabresi. Per giungere a questo obiettivo Serra scrive:

Ma quando ripenso al 17 maggio del '72, non riesco a dimenticare la disperazione, lo smarrimento negli occhi della moglie incinta di Calabresi, le lacrime dei suoi due bambini, che avrebbero dovuto crescere senza il padre, il pianto di un uomo di ghiaccio come Allitto.¹⁷²

Di fronte a questa immagine commovente ogni possibilità critica corre il rischio di venire disinnescata e l'accento patetico della descrizione fa sì che, nella mente del lettore meno accorto, i presunti assassini non si siano resi solo responsabili della morte di un uomo, ma, ulteriore dettaglio per costruire la loro immagine mostruosa, siano ulteriormente colpevoli poiché i «suoi due bambini [...] avrebbero dovuto crescere senza il padre». Ribadendo ancora una volta, con le parole di Hannah Arendt, che «comprehension does not mean denying the outrageous [...]. It means [...] examining and bearing consciously the burden which our century has placed on us»,¹⁷³ si ha l'impressione che il memoriale di Serra voglia supplire attraverso l'emotività alla mancanza di argomenti, seguendo una strategia discorsiva che, come si vedrà in seguito, è stata impiegata anche per condannare i Birmingham Six.

Questo tipo di retorica si basa sull'adagio seneciano per il quale «la ragione vuole che si giudichi quello che è giusto, [mentre] l'ira vuole che paia giusto quel che ha giudicato»:¹⁷⁴ soprattutto nei momenti drammatici nella storia delle nazioni, infatti, la creazione di mostri è stata funzionale per risolvere in maniera rapida problemi complessi e preservare, in questo modo, la ragion di Stato; quest'ultima, tuttavia, «non entra (non dovrebbe entrare) nelle aule dei tribunali»,¹⁷⁵ perché, a differenza degli «svarioni degli

171 Cfr. C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* in ID., *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

172 A. SERRA, *Poliziotto senza pistola*, cit., p. 120.

173 H. ARENDT, *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt & Brace, 1951, p. VIII.

174 Le parole di Seneca sono citate in P.P. PORTINARO, *I conti con il passato. Vendetta, giustizia, amnistia*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 42.

175 C. GINZBURG, *Il giudice e lo storico*, cit., p. 111.

storici, quelli dei giudici hanno conseguenze immediate e più gravi», ovvero «portare alla condanna di individui innocenti». ¹⁷⁶

La “lettura sintomale” del testo di Achille Serra da una parte ha dimostrato come certe “verità” che circolano nel discorso sugli anni Settanta siano basate più sull’identità del soggetto che le riferisce piuttosto che su una prova giudiziaria condivisibile; dall’altra ha palesato un difetto di metodo, confermando che le prove, o le cause, «in storia non più che altrove non si postulano. Si cercano». ¹⁷⁷ Se la “prova” è ciò che, secondo Carlo Ginzburg, «fonda [... la] possibilità di provare, in base a determinate regole, che x ha fatto y », ¹⁷⁸ il romanzo di Tassinari ha la peculiarità di restituire la voce proprio alla x che, nel memoriale di Serra, è stata estromessa dall’equazione. Paolo Emilio Calvesi, per esempio, in relazione alla morte di Luigi Calabresi, afferma nelle pagine di *L’amore degli insorti*:

Perché dovrei vergognarmi di aver bevuto un calice di vino alla memoria di Pinelli? O di aver creduto, e continuo a farlo, che in qualche modo fosse stata fatta giustizia, più o meno “proletaria”? Dico “più o meno” perché mi sa che i nostri, con quella storia, non c’entrassero un bel niente, tanto meno quelli incastrati con la precisa volontà di farlo. ¹⁷⁹

Sarebbe un’operazione ingenua interpretare questo brano tematizzando esclusivamente l’esultanza del protagonista del romanzo di fronte alla morte del commissario Calabresi; il forte impatto narrativo di queste frasi, infatti, viene ricalibrato subito dopo, nel momento in cui il protagonista del romanzo aggiunge: «al diavolo le accuse di cinismo, gli inviti a chiedere perdono e il pietismo di trent’anni dopo, quando tutti fingono di essersi scordati il clima di quegli anni». ¹⁸⁰ *L’amore degli insorti* in questo come in numerosi altri passaggi non mira ad assolvere la violenza che ha avuto luogo durante gli anni Settanta, ma cerca di

176 Ivi, p. 110. Sempre nel memoriale di Serra (p. 90), per esempio, i tre anni passati in carcere e i sette agli arresti domiciliari da parte di Pietro Valpreda, indagato come Giuseppe Pinelli per la bomba esplosa in Piazza Fontana a Milano nel 1969 e poi assolto, occupano un brevissimo paragrafo. In queste poche righe non vengono minimamente menzionati i famigliari di Valpreda, i quali, verosimilmente, come quelli di Calabresi, avranno pianto la perdita, seppur momentanea, del loro congiunto.

177 M. BLOCH, *Apologia della storia o mestiere di storico*, cit., p. 143.

178 C. GINZBURG, *Il giudice e lo storico*, cit., p. 13.

179 S. TASSINARI, *L’amore degli insorti*, cit., p. 11.

180 *Ibidem*.

restituire «il clima di quegli anni» e di fornire un'interpretazione del periodo che consideri tutti gli attori coinvolti, al riparo dagli eccessi sensazionalistici che sono stati rintracciati nel memoriale di Achille Serra.

Tra la confessione che non rivela nulla di quest'ultimo e la reticenza densa di significato del latitante opera un «dissidio», il quale, come viene definito da Jean-François Lyotard, è «l'istante del linguaggio in cui qualcosa che deve poter essere messo in frasi non può ancora esserlo». Anche se «tale stato comporta il silenzio, che è una frase negativa», secondo il filosofo francese, esso, tuttavia, «fa appello anche a frasi possibili in via di principio»: ¹⁸¹ è proprio in questo interstizio che si situa la voce prestata da Paolo Emilio Calvesi a Stefano Tassinari, in un processo paradossalmente invertito che verrà spiegato in seguito; è in questa disputa che *L'amore degli insorti* trova la sua ragione d'esistenza, necessaria nella nostra contemporaneità «to look upon yesterday with the eyes of the centuries to come». ¹⁸²

2.3.2. *I cosiddetti Birmingham Six*

Quelli di Hugh Callaghan, Patrick Joseph Hill, Gerard Hunter, Richard McIlkenny, William Power e John Walker sono cognomi che tradiscono, in maniera più o meno vistosa, un'origine irlandese. Questi uomini, tuttavia, sono noti anche con un altro nome, quello di Birmingham Six: se *The Rotters' Club* fosse stato scritto tra il 1975 e il 1991 essi sarebbero stati indicati come i colpevoli delle esplosioni nei pub di Birmingham che travolgono le esistenze dei personaggi che affollano le pagine del romanzo di Jonathan Coe. Fino al 1991, poiché in quell'anno, in seguito a una lunga campagna di sensibilizzazione pubblica che ha portato alla riapertura del processo, i Birmingham Six, dopo sedici anni in carcere, sono stati prosciolti da ogni accusa. ¹⁸³ Nonostante questo, a

181 J.-F. LYOTARD, *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 30.

182 H. ARENDT, *On Revolution*, New York, Viking, 1963, p. 199.

183 Tutti le informazioni relative ai Birmingham Six, dall'arresto del 1974 alla liberazione del 1991, si possono trovare in C. MULLIN, *Error of Judgment. Truth about Birmingham Bombings*, Dublin, Poolbeg, 1997. La prima edizione di questo testo, tuttavia, è del 1986 ed è stata fondamentale per far riaprire il processo dedicato

causa del destino beffardo per il quale il vero innocente «non è colui che viene assolto, bensì colui che passa nella vita senza giudizio»,¹⁸⁴ i sei uomini, benché finalmente liberi, porteranno sempre con sé il marchio dell'infamia, rimarranno i Birmingham Six fino alla morte, se non addirittura oltre, costantemente sotto la minaccia revisionista di un'accusa senza fondamento, che dimostra il potere della legge di nominare e, allo stesso tempo, l'incapacità della stessa di destituire il frutto del suo battesimo nei confronti di chi, sostanzialmente, non è responsabile per nulla di quanto è accaduto.

Nonostante una storia ingiusta come quella appena descritta possa far ingolosire qualsiasi autore,¹⁸⁵ Coe adotta nei confronti di questo evento una prospettiva tangenziale: l'autore inglese, a differenza di Tassinari, non dà voce ai sei uomini che hanno subito il torto dal sistema giuridico britannico e, allo stesso tempo, non rappresenta nel suo libro nemmeno i terroristi dell'IRA che, a quanto pare, sono i veri responsabili degli attentati: la centralità del *pub bombing* nell'economia del romanzo e la contemporanea marginalità della sua descrizione mettono in rilievo in *The Rotters' Club* diversi temi, quali l'inevitabile condizionamento esistenziale subito dalle persone coinvolte in questo episodio, dalle vittime ai loro parenti, e la necessità di proseguire la propria vita a dispetto delle perdite subite, dopo avere elaborato il trauma, per evitare di fondare il futuro della comunità sull'odio provocato dal terrore delle esplosioni.

Per dimostrare queste due ipotesi, e per ricollegarsi al discorso sul rapporto tra la giustizia e la violenza politica affrontato in precedenza, sarà comunque necessario prendere brevemente in esame le vicende dei Birmingham Six, anche perché essi rappresentano il grande assente del romanzo, quel vuoto che riesce comunque a plasmare e a strutturare attorno a sé le esistenze di tutti gli individui che la sera del 21 novembre 1974, la data delle esplosioni, hanno visto la loro vita cambiata per sempre.

al *pub bombing* del 1974. Da questa è stato ricavato un *docudrama* per la televisione che è andato in onda nel 1990 con il titolo di *Who Bombed Birmingham?*.

184 Le parole di Salvatore Satta sono citate in G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 17.

185 Una vicenda analoga a quella dei Birmingham Six è quella occorsa a quattro giovani irlandesi che sono stati accusati ingiustamente di essere i responsabili di un'esplosione avvenuta in un pub di Guildford il 5 ottobre 1974. Divenuti famosi come i Guildford Four, le loro vicende sono state d'ispirazione a Jim Sheridan per la realizzazione del film *In the Name of the Father* (1993).

Per cominciare questa trattazione è utile citare un dialogo riportato all'interno di *The Birmingham Bombs*, un *instant book* pubblicato da Brian Gibson nel 1976 e all'interno del quale l'autore ricostruisce i giorni precedenti l'attentato, i momenti concitati successivi alle esplosioni, gli interrogatori e il processo ai quali i Birmingham Six sono stati sottoposti. La conversazione verbalizzata da Gibson avviene tra John Walker, uno dei Birmingham Six, e un tale Watt:

Walker [...] bumped into Watt and said "I'm off to Belfast for a few days".
"It's a funny time to go off" said Watt.
"Don't go out for a drink tonight".
"What do you mean?"
Walker then got very flustered and said, "That's enough. Leave it".¹⁸⁶

Questo brano dimostra come il passaggio del tempo possa influenzare la lettura di un testo e produrne due interpretazioni completamente diverse tra loro: dal 1976 al 1991, infatti, il dialogo risulta verosimile; John Walker, in procinto di recarsi a Belfast per i funerali di James McDade, un militante dell'IRA morto maneggiando degli esplosivi, consiglia in maniera furtiva a Watt di rimanere in casa la sera del 21 novembre 1974, alludendo in maniera nemmeno troppo velata a ciò che avverrà di lì a poche ore. La verosimiglianza del dialogo è data dall'accumulo di notizie contenute all'interno di esso: il viaggio in Irlanda del Nord per il funerale di un militante dell'IRA e l'avvertimento fornito da Walker a Watt, infatti, alla luce della sentenza di colpevolezza che riordina le informazioni a nostra disposizione, finiscono per creare un quadro indiziario definito, una rappresentazione apparentemente veritiera della colpevolezza di John Walker.

Il brano acquisisce una consistenza di segno opposto a partire dal 1991, da quando la vecchia sentenza è stata invalidata: gli indizi, infatti, perdono il principio di coerenza che li aveva ordinati e ritornano ad essere una dispersione di fatti irrelati tra loro che devono essere inseriti in una nuova trama. Questa vicenda dimostra la «consistenza non giuridica della verità, in cui la *quaestio facti* non può mai essere ricondotta alla *quaestio iuris*»,¹⁸⁷ mette in guardia dall'accettare passivamente, di fronte a questioni così complesse

186 B. GIBSON, *The Birmingham Bombs*, Londra, Barry Rose, 1976, pp. 91-92.

187 G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 15.

come quella di un attentato terroristico, le interpretazioni che di questi eventi vengono fornite.

Analizzando sempre il dialogo tra Walker e Watt, infatti, emergono altri dettagli significativi: se, come afferma Gibson relativamente alla sua inchiesta, «the information in this book has come from “official” sources. The essential part of what happened when the six Irishmen were in police custody has been taken straight from the police’s own reports»,¹⁸⁸ le parole di John Walker possono essere arrivate sulle pagine del libro di Gibson solo in due modi, se si esclude una terza possibilità che concede a quest’ultimo l’onestà di non averle inventate di sana pianta: o John Walker ha confessato alla polizia di avere incontrato Watt e di aver parlato con lui o il secondo ha testimoniato nel processo contro il primo riferendo le rivelazioni ricevute dall’imputato.

L’assoluzione del 1991 evidenzia l’infondatezza della seconda opzione e getta delle ombre sul ruolo ricoperto durante il processo da Watt, individuo che lo stesso Gibson definisce «a rabid National Front man»,¹⁸⁹ evidenziando uno strano parallelismo con il caso di Leonardo Marino descritto in precedenza. In entrambe le situazioni, infatti, le testimonianze decisive per le incriminazioni processuali provengono da soggetti *borderline* e in circostanze spesso prive di riscontri fattuali. Non essendo questa una tesi di filosofia del diritto, tuttavia, non ci si addenterà in questa questione e ci si limiterà, come è stato fatto sino ad ora, a riscontrare le incongruenze di ordine testuale e logico presenti nelle loro testimonianze.

La dichiarazione di innocenza del 1991 annullerebbe anche l’ipotesi relativa alla confessione di John Walker; come avrebbe potuto l’uomo di origine irlandese ammettere di avere commesso qualcosa di così grave senza avere, in realtà, nessuna responsabilità a riguardo? La sentenza del 1975, tuttavia, si basa proprio sulla confessione di Walker e degli altri Birmingham Six: la modalità con cui questa è stata estorta sarà la base per dare il via alla campagna di sensibilizzazione pubblica che porterà alla riapertura del processo e, in seguito, alla scarcerazione dei sei uomini.

188 B. GIBSON, *The Birmingham Bombs*, cit., p. 134.

189 Ivi, p. 91.

Queste considerazioni illustrano l'effetto di verità che un testo basato sostanzialmente su confessioni prive di fondamento può avere sull'opinione pubblica, le modalità attraverso le quali quest'ultima può scatenare un'ondata di odio collettivo ingiustificato nei confronti di sei uomini innocenti. Inoltre, di fronte alle confessioni estorte con la forza ai Birmingham Six e ritenute veritiere e considerando le testimonianze volontarie e ritenute false, rilasciate da alcuni ex agenti di polizia che hanno confermato, durante il riesame del processo, le violenze subite dai sei uomini,¹⁹⁰ si potrebbe affermare con Guy Debord che, «nel mondo realmente rovesciato» dello spettacolo processuale messo in scena per offrire un colpevole all'opinione pubblica «il vero è un momento del falso»¹⁹¹ e che, allo stesso tempo, alimentando un cortocircuito cognitivo, il falso è un momento del vero.

Una delle modalità attraverso le quali questo cortocircuito è alimentato consiste nel giustapporre all'interno dell'argomentazione elementi reali come la volontà di John Walker e di altri quattro membri dei Birmingham Six di assistere ai funerali di McDade e postulare, in assenza di alcun nesso causale, il collegamento tra la militanza nell'IRA di quest'ultimo e una potenziale affiliazione all'organizzazione anche da parte dei sei uomini. Per funzionare, tuttavia, questo dispositivo argomentativo necessita di alcuni "effetti speciali", di motivi narrativi in grado di ottundere la razionalità di colui che accoglie il ragionamento e capaci di far apparire plausibili collegamenti logici che in realtà non lo sono affatto. Come nel caso della descrizione del funerale del commissario Calabresi offerta da Achille Serra, questo procedimento viene messo all'opera anche contro i Birmingham Six; sarà interessante, pertanto, osservare le modalità differenti con cui Brian Gibson e Jonathan Coe si occupano nei loro testi delle medesime situazioni.

Il banco di prova principale di questo confronto non può che essere l'esplosione avvenuta all'interno del Tavern in the Town, uno dei due pub, assieme al Mulberry Bush, colpiti dall'IRA la sera del 21 novembre 1974. Gibson, descrivendo le concitate ore successive allo scoppio degli ordigni, per esempio, riporta:

190 Cfr. D. DUNNE, *The Birmingham Six*, Birmingham, Birmingham Six Committee, 1989, p. 25.

191 G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004, p. 55.

John Fulford was one of the surgeons who had the task of fighting to save lives that night. Five of the victims brought into the hospital had arms and legs blown off. A boy who died in the operating theatre had lost both his legs and an arm. A girl was blinded by fragments of bone from a man's skull. A young man had a chair leg impaled in his own leg.¹⁹²

Le condizioni spaventose in cui versano i cadaveri delle vittime, il riferimento implicito alla giovane età del ragazzo morto dopo aver perso gli arti e a quella della ragazza accecata dal frammento osseo del cranio di un altro uomo sono dei dettagli il cui fine non è certamente quello di individuare le cause e i motivi di quanto è avvenuto. Questi elementi, allo stesso tempo, non aggiungono alcuna informazione che non fosse immaginabile prima della stesura di questo testo. L'identificazione delle vittime attraverso il loro sesso e la loro età («boy», «girl» e «young man») o tramite un ancor più generico «five victims», inoltre, spersonalizza la loro individualità e fa apparire come strumentale il riferimento inclemente alle loro terribili mutilazioni.

Coe, in *The Rotters' Club*, opta per una scelta di carattere diametralmente opposto. In primo luogo, l'autore introduce l'episodio che costituisce il motore della sua narrazione attraverso un'anticipazione al lettore, ammettendo implicitamente che da lì a poco l'esplosione avrà luogo. Scrivendo che «on the night of Thursday, November 21st, 1974, Lois and Malcolm met at a quarter to eight»¹⁹³ per recarsi al Tavern in the Town,¹⁹⁴ ogni possibilità di giocare con la *suspense* e di cogliere di sorpresa il pubblico viene interdetta. Il lettore minimamente informato sa che «the night of Thursday, November 21st, 1974», infatti, è esattamente la data degli attentati ai pub di Birmingham. In secondo luogo, all'atto di narrare la sequenza dell'esplosione, Coe sorprende ulteriormente coloro che, nel suo romanzo, sono alla ricerca di emozioni forti; l'autore, infatti, riferisce:

Then, at 8,20 precisely, the timing device set off the trigger, the battery pack sent power running through the cables, and thirty pounds of gelignite exploded on the far side of the pub. And that was how it all ended, for the chick and the hairy guy.¹⁹⁵

192 B. GIBSON, *The Birmingham Bombs*, cit., p. 103.

193 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 101.

194 Cfr. Ivi, p. 100.

195 Ivi, p. 104.

Queste poche righe sono le uniche che l'autore inglese dedica alle esplosioni nei pub: confrontando questo brano con quello di Gibson emerge il paradosso in base al quale Coe, autore di un romanzo e quindi autorizzato dal genere narrativo scelto a impiegare motivi in grado di modulare l'emozionalità del lettore, descrive l'evento al centro del suo testo con uno stile decisamente impersonale, privo di dettagli cruenti, servendosi di un idioletto specialistico che non sfigurerebbe all'interno di un manuale rivolto agli artificieri; il saggio di cronaca di Gibson, al contrario, fa incetta di stilemi retorici propri della *fiction*, mettendo tra parentesi la «funzione referenziale» del suo testo e privilegiando, confondendo i generi, quella «poetica» e, di conseguenza, quella «conativa».¹⁹⁶

È proprio la «funzione conativa», l'attenzione rivolta alla reazione del destinatario del messaggio, infatti, a dover essere ottimamente calibrata in contesti sociali destabilizzati da un avvenimento traumatico come un attacco terroristico: per evitare il rischio di scatenare la caccia a degli untori immaginari, chi, come uno scrittore, detiene una posizione che gli permette di comunicare con un elevato numero di persone dovrebbe evitare di diffondere notizie prive di fondamento o di alimentare il panico tra la popolazione; egli, inoltre, in un saggio di cronaca qual è *The Birmingham Bombs*, dovrebbe mettere nella giusta prospettiva tutti gli avvenimenti, offrire un resoconto imparziale, lasciando al lettore il compito di giudicare in un secondo momento le implicazioni e la portata dei fatti di cui è venuto a conoscenza.

Nonostante nei confronti della comunità irlandese di Birmingham si sia sviluppata un'ondata di odio così intensa da spingere un fornaio inglese a rifiutarsi di servire, per via della sua nazionalità, una cliente irlandese, Bridget Reilly, ignaro del fatto che la donna avesse perso entrambi i figli la sera delle esplosioni,¹⁹⁷ Gibson derubrica a «stupid, pointless incidents» gli innumerevoli episodi di razzismo che si sono verificati, sostenendo che

there were more, many more, stupid, pointless incidents. It was hot anger

196 Ci si riferisce ovviamente a R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica* in Id., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218.

197 Cfr. J. MORAN, *Irish Birmingham. A History*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010, p. 200.

by the few, the frustration of being unable to take any positive action, the deep bitterness of knowing people who knew people who had been killed or maimed.¹⁹⁸

Anche in questa occasione Coe non cede alla tentazione di mostrare la rappresaglia degli abitanti di Birmingham nei confronti dei cittadini di origine irlandese, dimostrando un'altra volta di lavorare per sottrazione, di spiegare tramite l'assenza la capacità strutturante del vuoto. L'unica figura riconducibile alla comunità irlandese di Birmingham presente nel romanzo, infatti, è quella di Jim Corrigan, un personaggio al quale non è accordata nessuna battuta e la cui presenza nella narrazione è giustificata unicamente dalla morte prematura avvenuta per un incidente sul lavoro. Nello specifico, Coe, imitando stavolta lo stile cronachistico dei giornali, descrive in questo modo la scomparsa del giovane:

Jim Corrigan, an Irish maintenance worker aged only twenty-three years, was attempting to shift machinery weighing 2000 lb from one shop to another, using a purpose-built wheeled trolley. One of the trolley wheels became stuck in a joint on the concrete floor, and it is believed that Corrigan then used a trolley jack to raise the load, which overbalanced and crushed him to death.¹⁹⁹

A una prima lettura, soprattutto considerando lo spazio dedicato in *The Rotters' Club* alla rappresentazione del mondo operaio britannico, questo brano potrebbe indurre ad effettuare delle considerazioni relative alle condizioni di lavoro precarie dei migranti all'interno delle fabbriche inglesi. Analizzando quanto viene narrato in *The Closed Circle* (2004), il romanzo di Coe ambientato negli anni Novanta e nel quale trovano compimento le vicende di molti dei protagonisti di *The Rotters' Club*, tuttavia, ad emergere è un'interpretazione di questo evento ancora più inquietante. Quella di Jim Corrigan, infatti, non è una cosiddetta "morte bianca", ma il frutto di un omicidio premeditato a sfondo razziale. Coe, infatti, racconta:

You remember the Birmingham pub bombings? When the IRA blew up

198 B. GIBSON, *The Birmingham Bombs*, cit., p. 118.

199 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 225.

those two pubs in the middle of town and there were loads of people killed? Well, there was a bad atmosphere after that [...]. A lot of anti-Irish feeling [...]. Well, it could only have been a week or so after the bombings, when they picked on someone [...]. They never meant just to rough him up, those guys, that was never the plan. They meant to kill him. And that's what they did [...]. They did a good job of making it look like an accident. That was how it was reported in the papers a few days later.²⁰⁰

In questo brano Coe riequilibra la rappresentazione delle ingiustizie subite dalla comunità irlandese, consapevole da una parte che un torto inferto non ne pareggia uno subito e dall'altra che la rimozione di uno dei due dalla valutazione del tormentato decennio inglese non porterà mai al superamento del trauma generato dalle esplosioni avvenute nei pub di Birmingham.

2.4. *L'attribuzione incerta*

Fino a questo momento si è cercato di fare luce su quali sono le particolarità strutturali di *L'amore degli insorti* e di *The Rotters' Club* che permettono loro di sviluppare una riflessione significativa sull'interpretazione del passato e si è evidenziato, prima a livello teorico e poi a quello pratico, quali sono i rapporti di conflittualità che le due opere intrattengono con i testi che appartengono al medesimo campo discorsivo. A questo punto, quindi, sarà necessario sottoporre ad indagine il rapporto tra gli autori dei due romanzi e la materia narrativa contenuta nei loro libri.

La risposta più semplice sarebbe quella di mettere a tema la biografia degli scrittori, essendo nati Tassinari e Coe rispettivamente nel 1955 e nel 1961, ovvero esattamente in tempo per vivere, nel periodo della maturità della loro persona, gli anni Settanta italiani e inglesi.²⁰¹ Un'impostazione del genere, tuttavia, sposterebbe il fuoco dell'analisi da quanto

200 J. COE, *The Closed Circle* (2004), London, Penguin, 2008, pp. 365-366.

201 Un profilo biografico degli autori può essere letto, per quanto riguarda Stefano Tassinari, in WU MING 1, *Una vita...*, «Nuova rivista letteraria. Semestrale di letteratura sociale», 2012, VI, pp. 5-8. Per quanto riguarda Jonathan Coe, invece, si rimanda al sito personale dello scrittore inglese www.jonathancoewriter.com/biography.html [ultimo accesso: 6 luglio 2016], il quale contiene una descrizione aggiornata al 2010 delle attività dell'autore.

è stato esaminato fino a questo punto e si dovrebbe orientare sulle differenze tra la vita degli autori e quella dei protagonisti dei romanzi, misurando in che modo il vissuto di Tassinari e Coe si riflette all'interno delle loro narrazioni. Fatta eccezione per qualche tratto, tuttavia, *L'amore degli insorti* e *The Rotters' Club* ci fanno entrare in contatto con dei personaggi che poco o nulla hanno a che fare con i loro creatori: benché anche Tassinari abbia militato nella sinistra extraparlamentare e vissuto a Roma per un periodo della sua vita come Paolo Emilio Calvesi e Coe abbia frequentato la King Edward's School, modello per l'immaginaria ed esclusiva King William's dove studiano i ragazzi protagonisti del suo libro, i personaggi imboccano fin da subito strade differenti, trasformando questo tipo d'analisi in una mera collazione, povera di risultati, tra vita reale e vita finzionale.

Tassinari e Coe, infatti, non sono stati rispettivamente né dei latitanti né dei famigliari delle vittime dell'IRA, né tanto meno dei militanti rimasti uccisi durante la lotta armata o dei migranti irlandesi, pachistani o caraibici discriminati durante gli anni Settanta. Per quale motivo, allora, i due autori hanno raccontato le storie di questi individui, per quale ragione hanno prestato la loro voce a soggetti tanto diversi da loro?

I due autori, narrando esclusivamente la parte più leggera degli anni Settanta, quella contraddistinta dal fermento provocato dai movimenti culturali sbocciati in quegli anni, avrebbero potuto seguire il suggerimento di George Orwell e non muoversi dallo «whale's belly», ovvero da quel «dark, cushioned space [...] with yards of blubber between yourself and reality» in cui è possibile «to keep up an attitude of the completest indifference, no matter *what* happens»,²⁰² anziché misurarsi con tematiche tanto spinose e ricche di insidie come quelle contenute nei due romanzi.

La tesi che si vuole sostenere in questo lavoro, tuttavia, è che sia Tassinari sia Coe, seppure in maniera più accentuata nel primo caso rispetto al secondo, non abbiano seguito l'indicazione di Orwell, perché più inclini a una visione del mondo che rispecchia quella di Salman Rushdie, il quale, ribaltando l'idea dell'autore di *Nineteen Eighty-Four*, sostiene che «there is no whale» e che «we live in a world without hiding places»,²⁰³ in una realtà in cui

202 G. ORWELL, *Inside the Whale* in ID., *Inside the Whale and Other Essays*, London, Penguin, 2001, pp. 9-50: 43.

203 S. RUSHDIE, *Outside the Whale* in ID., *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta, 1991, pp. 87-101: 99.

ai narratori è richiesto di soddisfare «a genuine need for political fiction, for books that draw new and better maps of reality, and make new languages with which we can understand the world».²⁰⁴

È per questo motivo, crediamo, dopo aver dimostrato in precedenza le problematiche insite nel processo della testimonianza e della confessione, che Tassinari e Coe decidono di occuparsi di figure marginali e di individui la cui voce con difficoltà rimane registrata nelle sintesi storiografiche degli anni Settanta. Ciò è reso possibile da quel procedimento peculiarmente letterario che è stato analizzato da Michail Bachtin e definito «extralocalità dell'autore»:²⁰⁵ secondo il critico russo per far sì che questo dispositivo venga attivato

*io [l'autore] devo entrare per empatia in questo altro [il personaggio], vederne il mondo dall'interno attraverso il suo sistema di valori, così come esso lo vede, mettermi al suo posto e poi di nuovo, tornato nel mio, integrare il suo orizzonte con l'eccedenza di visione che si apre da questo mio posto fuori di lui, inquadrarlo, creargli un contorno che lo compia grazie a questa eccedenza della mia visione, del mio sapere, del mio desiderio e sentimento.*²⁰⁶

Come si può notare da questo brano, l'«empatia» è il sentimento decisivo che determina il movimento dell'autore, l'immedesimazione nei confronti del suo personaggio e la possibilità di gettare uno sguardo obliquo sul mondo. Grazie a questo sporgersi verso l'Altro, assumendone la prospettiva, lo scrittore non è mai portavoce soltanto di se stesso e la sua parola diviene indissolubilmente dialogica; tramite questo sdoppiamento, egli può «vivere se stesso su un piano diverso da quello su cui noi effettivamente viviamo la nostra vita» e, grazie a questa metempsicosi laica, «può integrare se stesso, fino a diventare una totalità, con valori che sono transgredienti rispetto alla vita vissuta dal suo interno».²⁰⁷

Ritornato in se stesso, mutato in profondità dall'attraversamento dell'Altro, l'autore è entrato in possesso di quell'«eccedenza di visione» che gli permette di adempiere alla

204 Ivi, p. 100.

205 M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* in ID., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 5-187: 13.

206 Ivi, p. 23. Il corsivo è mio.

207 Ivi, p. 15.

sua «esclusiva attività», ovvero quella di compiere quei gesti, come prendere la parola, che al corrispettivo reale dell'Altro finzionale sono «assolutamente impossibili». L'autore, pertanto, «integra[...] l'altro proprio là dove egli non può integrare se stesso».²⁰⁸

Questo procedimento di costruzione del personaggio si può osservare, per esempio, all'interno di *L'amore degli insorti*; per descrivere le sensazioni, la personalità e i gesti di Paolo Emilio Calvesi, Tassinari deve porsi nei panni del latitante, prendere in considerazione tutte le limitazioni, gli svantaggi e i sensi di colpa che una condizione esistenziale del genere può comportare. L'autore italiano, dopo questa presa di coscienza, può affermare:

Non ne sanno niente, è ovvio, e come potrebbero se nemmeno io sono in grado di parlarne, *bloccato da un pudore che sembra una maledizione*, guai a quello che dici perché si potrebbe ritorcere contro di te? Condannato al silenzio e alla rimozione, centellino la corsa verso quel mare piatto e scuro che m'aspetta, in linea con un futuro che, una volta tanto, avrei voluto normale, e invece si prospetta frastagliato.²⁰⁹

Il romanzo di Tassinari disinnesci quel «pudore che sembra una maledizione», rimette in circolo una parola che fino a quel momento era disponibile, ma bloccata da una testimonianza impossibile da rendere, scrive un racconto che permette al lettore di compiere lo stesso viaggio intrapreso dall'autore, di confrontarsi con «l'eccedenza di visione» di cui, in precedenza, era in difetto. Se, come sostiene Paul Ricoeur, «il testimone [...] è colui che accetta di essere convocato e di rispondere a un appello eventualmente contraddittorio»,²¹⁰ Stefano Tassinari può essere considerato a pieno titolo il “testimone vicario” di Paolo Emilio Calvesi; l'autore, infatti, costruisce nel suo testo una posizione dalla quale il secondo può pronunciare la sua arringa difensiva, ristabilire certe verità che il tempo ha reso opache. È il caso, per esempio, della morte di Clara, una militante amica del protagonista, la quale, nelle parole di Paolo Emilio, viene «uccisa a tradimento» dalle forze dell'ordine, in un modo che nemmeno un terrorista, se davvero si ha in spregio il

208 Ivi, p. 22.

209 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., pp. 26-27. Il corsivo è mio.

210 P. RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003, p. 231.

terrorismo, dovrebbe morire. Paolo Emilio, infatti, racconta:

Se ti fermano muoviti con calma e spara solo in caso di necessità, era la raccomandazione che mi faceva sempre Clara, agli inizi. E infatti l'hanno uccisa a tradimento, colpendola dall'interno dell'appartamento nell'attimo in cui stava aprendo la porta. Aveva una pistola in mano, hanno detto, ma non era vero. Semplicemente è stata giustiziata, senza tante storie, con tutta la grande stampa a sostenere la versione ufficiale. D'altronde, *a chi poteva interessare l'omicidio premeditato di una terrorista?* [...] Io me lo ricordo bene quel giorno [...]. Clara me la porto dentro, anche se da anni la tengo nascosta in un cassetto e non la cerco più.²¹¹

Affinché l'«extralocalità dell'autore» possa attivarsi, non è necessario che l'autore sia solidale con le ragioni del personaggio. Stefano Tassinari, infatti, pur essendo stato un militante di sinistra, non ha partecipato in maniera attiva alla lotta armata; la domanda che l'autore, tuttavia, non può non porsi e che esige una risposta è: «a chi poteva interessare l'omicidio premeditato di una terrorista?».

Mosso «dall'idea che *anche i morti* non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince»,²¹² Tassinari non solo occupa la posizione enunciativa del “testimone vicario”, ma si assume anche il ruolo di imputato in un processo che, in via del tutto eccezionale, non prevede l'*habeas corpus*: i latitanti e i militanti uccisi, infatti, non possono parlare in pubblico o sono morti e, pertanto, non possono essere condannati; Tassinari, al contrario, attivo e ben visibile nella scena sociale e culturale italiana, può essere accusato strumentalmente di difendere degli assassini e subire, al posto degli individui al quale sta prestando la voce, una condanna da parte dell'opinione pubblica.

Se, come è stato spiegato in precedenza, la confessione possiede sempre un «costo di enunciazione», *L'amore degli insorti*, allo stesso modo, è in grado di «far vedere che aggiungere un enunciato a una serie preesistente di enunciati, significa fare un gesto complicato e costoso»,²¹³ sottolinea come mettersi nei panni dell'Altro non sia solo un percorso problematico per se stessi, ma una scelta che mette potenzialmente in crisi la

211 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., pp. 22-23. Il corsivo è mio.

212 W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia* in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 75-86: 78.

213 M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 272.

propria posizione all'interno della società. È per tutti questi motivi che il lavoro sulla memoria degli anni Settanta compiuto da Tassinari, assieme all'asimmetria tra la gratuità del suo farsi testimone e il costo di tale scelta, si rivela assolutamente prezioso per riconfigurare l'archivio, ampliare il campo del sapere e aprire, nel presente in cui viviamo, una rivisitazione tanto dolorosa quanto necessaria degli "Anni di piombo".

Il procedimento tramite cui opera l'«extralocalità dell'autore» sembra contraddire le regole che disciplinano il campo delle storiografia; come scrive Giovanni De Luna in relazione ai militanti morti durante gli anni Settanta con una pertinenza che potrebbe essere estesa anche al lavoratore irlandese ucciso in *The Rotters' Club*, infatti, questi «morirono tutti giovanissimi; nessuno ebbe la possibilità di avere dei ricordi da raccontare [...]. Per ritrovare il loro tempo bisogna sforzarsi [...] di sottrarsi alle rielaborazioni operate su quel tempo dal nostro presente».²¹⁴ Benché le «rielaborazioni operate su quel tempo dal nostro presente» di Tassinari e Coe siano dei lavori di finzione, così come le testimonianze contenute al loro interno sono prodotto della loro immaginazione, si spiegheranno adesso i motivi per cui, di fronte al «silenzio» dei morti che non possono parlare o di coloro che sono impediti dal farlo e davanti a questo vuoto che «sta a indicare che delle frasi sono in sofferente attesa del loro avvenimento», la letteratura ha il compito di supplire ai limiti della «conoscenza storica», poiché quest'ultima, di fronte all'inenarrabile, «vede la sua competenza ricusata».²¹⁵

Una riflessione sulla possibilità della letteratura di esplorare i territori che rimangono preclusi alla storia è stata compiuta dagli autori che si sono chiesti se fosse possibile restituire attraverso la scrittura l'orrore di Auschwitz. Benché l'esperienza delle vittime del nazismo e di quelle del terrorismo degli anni Settanta sia incommensurabile, crediamo che queste possiedano un piccolissimo tratto in comune, ovvero l'impossibilità, da parte nostra, di accedere a una comprensione ultima del significato di quanto è realmente avvenuto.

Oggi, infatti, siamo in grado di conoscere soltanto la storia dei vincitori o dei

214 G. DE LUNA, *Le ragioni di un decennio 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 33.

215 J.-F. LYOTARD, *Il dissidio*, cit., p. 83.

sopravvissuti, mentre quella di chi ha perso la vita ci rimane preclusa. Quest'ultima, tuttavia, proietta nel presente una testimonianza virtuale in grado di restituire, se solo fosse possibile ascoltarla, il senso pieno di quegli avvenimenti tragici. Di fronte a questa aporia, la letteratura, come è stato sostenuto in precedenza, può fare ricorso al dispositivo dell'extralocalità dell'autore: lo scrittore, come una sorta di *medium*, può tentare di vincere la morte e sfondare il muro del silenzio che separa l'enunciazione impossibile di un'esistenza interrotta e l'emersione del racconto di una vita potenzialmente rivelatrice. A questo riguardo, a proposito di Auschwitz, Jorge Semprún scrive:

Ci saranno dei documenti... Più tardi, gli storici raccoglieranno, riuniranno, analizzeranno le une e gli altri: ne faranno delle opere dotte... Sarà detta, registrata, ogni cosa... Tutto risponderà al vero... solo che mancherà la verità essenziale, quella verità che nessuna ricostruzione storica, per perfetta e onnicomprensiva che sia, potrà mai raggiungere [...]. L'altro genere di comprensione, *la verità essenziale dell'esperienza, non è trasmissibile... O meglio, lo è solo attraverso la scrittura letteraria.*²¹⁶

«La verità essenziale dell'esperienza» di cui parla Semprún assume uno statuto ontologico decisamente ambiguo quando l'esperienza narrata da parte di uno scrittore è quella di un individuo che non ha mai fornito la sua testimonianza perché morto, come la vittima del terrorismo, o impossibilitato a parlare, come il latitante. Di fronte a questo scenario incerto, è legittimo chiedersi, come fa Giorgio Agamben, «chi dei due testimonia? Chi è il soggetto della testimonianza?»: la questione da dirimere, pertanto, è quella di individuare chi dei due sia il testimone tra «il primo, il superstite, che può parlare ma che non ha nulla d'interessante da dire, e il secondo, colui che “ha visto la Gorgona” [...] e ha, perciò, molto da dire, ma non può parlare».²¹⁷

Se a parlare nei romanzi fosse veramente colui che non può farlo rischieremmo di entrare nel mondo del paranormale; allo stesso modo, se a raccontare fosse esclusivamente l'autore questo potrebbe essere accusato di essere un impostore, di non avere nessun titolo per narrare un'esperienza a cui non ha avuto accesso diretto: per questi due motivi,

216 J. SEMPRÚN, *La scrittura o la vita*, Parma, Guanda, 1996, pp. 119-120. Il corsivo è mio.

217 G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 111.

l'opzione più ragionevole sembra quella di non rispondere in maniera definitiva a questa domanda e ipotizzare, come fa sempre Agamben, che «il muto e il parlante [...] entrano – nella testimonianza – in una zona d'indistinzione in cui è impossibile assegnare la posizione di soggetto».²¹⁸ In altre parole, a ridosso della frontiera tra il silenzio e la voce avviene che «colui che è senza parole fa parlare il parlante e colui che parla porta nella sua stessa parola l'impossibilità di parlare»,²¹⁹ dando origine, oltre alla soglia fra temporalità differenti e alla "zona di sviluppo prossimale" analizzate in precedenza, a un'ulteriore spazio liminale, a una «zona d'indistinzione» all'interno della quale l'ineffabile, quasi per magia, può trasfigurarsi nell'intelligibile.

È per questo motivo che, quando Gabriele Vitello sostiene che «lungi dal dare voce a chi è senza voce, la narrativa italiana [e, si potrebbe aggiungere, quella inglese rappresentata dal romanzo di Jonathan Coe] è una pessima fonte di conoscenza di un periodo complesso e controverso come gli anni Settanta»,²²⁰ la critica appare priva di fondamento e mal impostata: come si è visto nel romanzo di Tassinari, infatti, l'intento dell'autore non è quello di «dare voce a chi è senza voce», ma quello di inserirsi in un movimento dialettico in cui, a prestare la voce, in primo luogo, è in realtà il correlativo finzionale dell'individuo reale che non può parlare.

Anche l'accusa rivolta a questi romanzi di rappresentare una «pessima fonte di conoscenza» ci appare infondata, poiché si basa sul presupposto indimostrato che la letteratura sugli anni Settanta abbia come obiettivo quello «di intervenire direttamente sui nodi non ancora sciolti e più scottanti che ci legano tutt'ora a quel periodo»,²²¹ operando in questo modo non laddove, come si è visto, la storia non può inoltrarsi, ma sostituendosi direttamente ad essa. Come ricordano giustamente Claudia Boscolo e Stefano Jossa, d'altronde, bisogna tenere sempre presente che, malgrado la condivisione di elementi testuali e di pratiche narrative,²²² «la letteratura è [...] uno strumento conoscitivo diverso

218 Ivi, p. 112.

219 *Ibidem*.

220 G. VITELLO, *L'album di famiglia*, cit., p. 192. Il corsivo è mio.

221 *Ibidem*.

222 Cfr. La questione è stata ampiamente trattata in: L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*, London – New York, Routledge, 1986; H. WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in*

dalla storia, che della storia fa un uso letterario per giungere a verità letterarie».²²³

Se la letteratura avesse la presunzione di sostituirsi alla storia, infatti, il racconto, a causa dell'impossibilità dell'autore di accedere a informazioni privilegiate rispetto a quelle in possesso dello storico, finirebbe per costituire «la proiezione di una percezione fantastica che rivela un'incapacità ad orientarsi in un sistema sociale complesso» e tenderebbe ad assumere la forma di una «teoria del complotto» senza alcun valore conoscitivo.²²⁴ La letteratura, è evidente, non dovrebbe cedere a questo desiderio di usurpazione. Essa, invece, ha il compito di restituirci il panorama interiore dei personaggi che hanno lasciato soltanto delle tracce flebili durante il loro passaggio nel mondo e «deals in human or human-like intention and action and the vicissitudes and consequences that mark their course».²²⁵

La differenza qualitativa che intercorre tra la verità storica e quella letteraria, per esempio, è facilmente individuabile all'interno di *The Rotters' Club*: se da una parte l'esplosione descritta nel romanzo avviene, esattamente come nella realtà, al Tavern in the Town di Birmingham, la sera del 21 novembre 1974 «at 8,20 precisely»,²²⁶ dall'altra, scorgendo l'elenco delle vittime dell'attentato,²²⁷ si nota come il nome di Malcolm, uno dei personaggi del libro di Coe rimasto ucciso durante gli attentati, non figuri tra questi. Questa asimmetria palese tra il mondo reale e quello finzionale, il fatto che «l'universo primario non è isomorfo dell'universo secondario perché quest'ultimo comprende entità e stati di cose privi di corrispondenze nel primo»,²²⁸ neutralizza qualsiasi attribuzione di intenzionalità storiografica alla scrittura di Jonathan Coe. La peculiarità della letteratura di

Nineteenth-Century Europe, London – Baltimore, John Hopkins University Press, 1973; Id., *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore – London, John Hopkins University Press, 1987; Id., *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2010.

223 C. BOSCOLO – S. JOSSA, *Finzioni metastoriche e sguardi politici della narrativa contemporanea* in *Scritture di resistenza*, cit., pp. 15-67: 64.

224 A. O'LEARY, *Tragedia all'italiana*, cit., p. 88.

225 J. BRUNER, *Actual Minds, Possible Words*, cit., p. 13.

226 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 104.

227 Nel quarantesimo anniversario dell'attentato, l'associazione "Justice 4 the 21", che si spende per stimolare le istituzioni a individuare i veri responsabili della strage, ha posto nella città di Birmingham una nuova lapide commemorativa. Un foto di quest'ultima può essere osservata sul sito dell'associazione alla pagina <http://justice4the21.co.uk/the-victims/> [ultimo accesso: 7 luglio 2016].

228 TH. G. PAVEL, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992, p. 85.

situarsi nell'increspatura originata dall'incontro tra realtà e finzione, ennesima figura interstiziale rintracciata in questo capitolo, fa sì che, nel mondo creato dal romanzo, il falso possa diventare un momento del verosimile e individua nelle «fonti inventate» e nei personaggi immaginari «le figure della soglia e dell'oblio [...] attraverso cui le storie svanite possono tornare al presente».²²⁹

Quella tra letteratura e storia, quindi, non si configura tanto come «una guerra di trincea» nella quale gli esperti delle due discipline si fronteggiano senza la minima possibilità di raggiungere una tregua, quanto come «un conflitto fatto di sfide, prestiti reciproci, ibridi»,²³⁰ uno scontro il cui esito può farci avvicinare, anche solo con l'immaginazione, a un passato che non c'è più e che, nonostante ciò, condiziona inevitabilmente il nostro presente.

5. Una mostra da allestire di nuovo

Nelle sezioni precedenti di questo capitolo si è fatto riferimento alla natura mai neutrale delle etichette che vengono utilizzate per definire dei periodi storici o dei gruppi di persone: come si è cercato di dimostrare, "Anni di piombo" e "Birmingham Six" sono due espressioni sintagmatiche dense di connotazioni e che mobilitano dei significati la cui fluttuazione dipende dal contesto enunciativo e dal momento storico in cui esse vengono pronunciate. Questo tipo di denominazione colpevolizzante potrebbe essere un esempio di quella che Slavoj Žižek ha definito «"symbolic violence"», ovvero quel tipo di manifestazione di forza che non è evidente come una sparatoria, un pestaggio o un esplosione, ma che è «embodied in language and its forms» e che opera mediante «its imposition of a certain universe of meaning».²³¹

Nella classificazione elaborata dal filosofo sloveno, tuttavia, trovano posto altri due tipi di violenza: la «objective violence», ovvero quella comunemente intesa e che arreca un

229 M. DOMENICHELLI, *Lo scriba e l'oblio*, cit., p. 19.

230 C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 9.

231 S. ŽIŽEK, *Violence. Six Sideways Reflections*, New York, Picador, 2008, pp. 1-2.

danno mediante l'impiego della forza fisica, e la «"systemic" violence», la quale è esercitata dalle «often catastrophic consequences of the smooth functioning of our economic and political systems».²³² In questa sezione, mediante l'ausilio di alcuni brani di *The Rotters' Club* e di *L'amore degli insorti* si cercherà da una parte di dimostrare come, in certe occasioni, la violenza simbolica si riveli, attraverso l'ideologia, un ottimo strumento per legittimare la violenza sistemica e dall'altra si vedrà come in altre situazioni, in aggiunta a quanto affermato relativamente alla vicenda dei Birmingham Six, la stessa violenza simbolica possa essere dispiegata dalle istituzioni nei momenti di crisi politica per «costruire il nemico» interno della società.²³³

Per procedere ulteriormente con queste considerazioni sarà utile riportare un brano abbastanza lungo, ma significativo, contenuto all'interno di *The Rotters' Club*. Nelle pagine del romanzo troviamo questo passo:

Jack's face had relaxed into a look of satisfaction. 'You know, this tells you something about the country we live in today,' he said. 'Britain in the 1970s. *The old distinctions just don't mean anything any more, do they? This is a country where a union man and a junior manager – soon to be senior, Colin, I'm sure – can send their sons to the same school and nobody thinks anything of it. Both bright lads, both good enough to have got through the entrance exam, and now there they are: side by side in the cradle of learning. What does that tell you about the class war? It's over. Truce. Armistice.*' He clasped his pint of Brew and raised it solemnly. 'Equality of opportunity.' Colin murmured a shy echo of these words, and drank from his glass. *Bill said nothing: as far as he was concerned, the class war was alive and well and being waged with some ferocity at British Leyland, even in Ted Heath's egalitarian 1970s, but he couldn't rouse himself to argue the point.*²³⁴

Nel colloquio che avviene tra Colin Trotter e Bill Anderton, rispettivamente dirigente e sindacalista alla fabbrica di automobili British Leyland, e il loro capo Jack, ad emergere sono due punti di vista tra loro antitetici: da una parte Jack sostiene che nella Gran Bretagna degli anni Settanta i benefici della "affluent society" abbiano condotto a una

232 Ivi, p. 2.

233 Cfr. U. ECO, *Costruire il nemico* in *Id., Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 9-36 e S. COHEN, *Folk Devils and Moral Panic. The Creation of the Mods and Rockers*, Oxford, Martin Robertson, 1980.

234 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 16. Il corsivo è mio.

pacificazione tra capitale e lavoro, che la lotta di classe abbia fatto il suo tempo e debba lasciare posto alla cooperazione tra proprietari e lavoratori; dall'altra, invece, Bill Anderton, avendo modo di osservare ogni giorno i tagli al personale che si verificano allo stabilimento in cui lavora, è convinto che, malgrado i «Ted Heath's egalitarian 1970s», le disparità di classe siano ancora ben presenti e che nel suo lavoro di sindacalista debba operarsi per ridurre le ingiustizie patite dai lavoratori.

Uno dei motivi che spingono Jack a proclamare la fine della lotta di classe è costituito dalla possibilità che il figlio di un dirigente e quello di un operaio, grazie a una borsa di studio, hanno di frequentare una scuola prestigiosa come il King William's. Benché rispetto a un passato senza *welfare* questa eventualità rappresenti una grande conquista sociale, ciò che succede a Richards, l'unico studente di colore della scuola, anch'egli beneficiario di una borsa di studio, è fondamentale per considerare il *welfare* come uno strumento sicuramente prezioso, ma non sufficiente ad appianare le diseguaglianze sociali. Richards, oltre a subire quotidianamente gli insulti razzisti da parte dei compagni di classe,²³⁵ si trova costretto, a causa di un esame andato male per colpa di uno scherzo subito da un altro alunno, a ripetere l'anno, dovendo anche pagare le altissime tasse d'iscrizione.²³⁶

Questa storia infinitesimale, oltre a dimostrare l'importanza del privilegio della nascita in una società definita, forse troppo alla svelta, egualitaria, spiega il motivo per cui, nello sceneggiato televisivo che è stato tratto da *The Rotters' Club* (2005) per la BBC, nella trasposizione filmica del dialogo citato poco fa tra Jack, Colin e Bill compaia l'espressione "Us and Them", che da sempre identifica l'opposizione tra la classe operaia inglese e i proprietari della forza-lavoro.²³⁷ Per cercare di completare il quadro che le parole di Jack cercano di offuscare, c'è da aggiungere che, secondo gli studiosi del CCCS, la pacificazione

235 Cfr. Ivi, p. 27.

236 Cfr. Ivi, p. 384-385.

237 Cfr. A proposito di questa forte polarizzazione all'interno della società inglese, Richard Hoggart scrive che «the world of "Them" is the world of the bosses, whether those bosses are private individuals, or as is increasingly the case today, public officials. "Them" may be, as occasion requires, anyone from the classes outside other than the few individuals from those classes whom working-people know as individuals». R. HOGGART, *The Uses of Literacy*, London, Penguin, 1990, p. 72.

apparente della società inglese a partire dal dopoguerra sia da imputare a un equilibrio fragile tra «the construction of the Welfare State; the adaptation of capitalism, and of the labour movement, to the “mixed-economy” solution» che ha avuto come effetto principale quello di confinare «the labour movement within the framework of capitalist stabilisation». ²³⁸ È chiaro, quindi, che, di fronte a fenomeni come la crisi petrolifera internazionale del 1973 e il conseguente regime di *austerity*, si assista ad una contrazione dello stato sociale che riporta a galla le vecchie contraddizioni irrisolte.

Una congiuntura politica ed economica come quella appena descritta, in cui il *welfare* viene prima concesso e poi ritirato, potrebbe essere letta mediante la categoria concettuale che Antonio Gramsci ha definito «rivoluzione passiva»: per il filosofo italiano, infatti, «il “progresso” si verificherebbe come reazione delle classi dominanti al sovversivismo sporadico e disorganico delle masse popolari con “restaurazioni”, che accolgono una qualche parte delle esigenze popolari». ²³⁹ Di fronte a un’interpretazione del genere e ragionando da una prospettiva di classe, il diritto di ribellarsi allo *status quo* appare quantomai legittimo; le classi sociali svantaggiate e le minoranze etniche discriminate, «nell’inimicizia» segnalata dalla contrapposizione tra “Us and Them”, possono occupare la posizione politica di «colui che è stato privato di ogni diritto» e, per questo motivo, «ricerca il suo diritto». ²⁴⁰

Questo tentativo di opposizione è proprio ciò che viene rappresentato all’interno di *The Rotters’ Club*, quando Bill Anderton si reca, per solidarietà, a un picchetto organizzato dai lavoratori dello stabilimento di Grunwick, una fabbrica che sviluppa pellicole fotografiche e che è divenuta celebre per le lotte sindacali combattute al suo interno da Jayaben Desai, clamoroso caso, all’epoca, di sindacalista donna e indiana. ²⁴¹ Più che concentrare l’attenzione sullo svolgimento del picchetto, tuttavia, è interessante notare

238 S. HALL ET AL., *Policing the Crisis*, cit., p. 228.

239 A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell’Istituto Gramsci, a cura di V. Gerretana, II, Torino, Einaudi, 1975, p. 957.

240 C. SCHMITT, *Teoria del partigiano*, Milano, Il Saggiatore, 1981, p. 72.

241 Un resoconto dettagliato dello svolgimento degli scioperi effettuati presso lo stabilimento Grunwick e un ritratto della figura di Jayaben Desai si possono leggere in J. DROMEY – G. TAYLOR, *Grunwick. The Workers’ Story*, London, Lawrence and Wishart, 1978.

quali sono gli esiti della manifestazione di protesta:

*A teenager being lifted by two policemen and smashed head first into the bonnet of a car. A press photographer having his camera seized and stamped to pieces. An elderly West Indian being rammed up against a low garden wall and then levered over it, his legs contorting as he landed in a twisted heap. Jayaben Desai being dragged by her hair through the flinching and bewildered crowd. A middle-aged white woman seized by the neck and forced to the ground. A black worker in his thirties, one of Bill's coach party, pinned to the road and repeatedly kicked in the neck and face by two young officers.*²⁴²

Scorrendo velocemente la lista delle persone colpite dalle forze dell'ordine durante la manifestazione balza all'occhio come queste appartengano alle categorie più deboli della società: i lavoratori, i migranti e le donne - in certi casi, come Jayaben Desai, incarnati in un unico individuo - vengono caricati senza che da parte loro sia stato compiuto alcun gesto di violenza oggettiva. In questo caso, «l'aspetto ignominioso» di un tale attacco da parte della polizia, direbbe Walter Benjamin, è «la separazione tra violenza che pone e violenza che conserva il diritto».²⁴³ Esso, come aggiungono i ricercatori del CCCS, inoltre, esibisce la contraddizione in termini tra l'ideologia del progresso e le condizioni reali della società, smaschera e rende visibile «the point where, the repertoires of "hegemony through consent" having been exhausted, the drift towards the routine use of the more repressive features of the state comes more and more prominently into play».²⁴⁴

Se le istituzioni in questo caso ricorrono all'esercizio della violenza oggettiva per sedare il malcontento dei cittadini che si oppongono loro, un altro mezzo impiegato dallo Stato per fronteggiare gli oppositori politici è costituito da una versione della «violenza simbolica» declinata in maniera differente, ovvero quella che si basa sulla creazione del *moral panic* all'interno dell'opinione pubblica. Il "panico morale" può dilagare

when the official reaction to a person, groups of persons or series of events is *out of all proportion* to the actual threat offered, when "experts", in the form of police chiefs, the judiciary, politicians and editors *perceive* the threat

242 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 263.

243 W. BENJAMIN, *Per la critica della violenza*, Roma, Alegre, 2010, p. 77.

244 S. HALL ET AL., *Policing the Crisis*, cit., p. 320. Il corsivo è mio.

in all but identical terms, and appear to talk “with one voice” of rates, diagnoses, prognoses and solutions, when the media representations universally stress “sudden and dramatic” increases [...] and “novelty” [...] then we believe it is appropriate to speak of the beginnings of a moral panic.²⁴⁵

Richiamando quanto è stato detto precedentemente sull’etichetta “Anni di piombo” si potrebbero fare delle brevi riflessioni mettendo a tema la locuzione avverbiale «out of proportion» presente in questa citazione. Se da una parte le istituzioni italiane si sono dotate, come quelle inglesi dopo le esplosioni nei pub di Birmingham,²⁴⁶ di una legislazione estremamente dura per fronteggiare il pericolo del terrorismo politico, dall’altra le statistiche dimostrano come, nonostante i militanti di sinistra siano stati i più colpiti da queste misure, «il peso della destra negli episodi di violenza [...] è pari al 95% tra il 1969 e il 1974, all’85% nel 1974 e al 78% nel 1975».²⁴⁷

A questo punto le parole di Paolo Emilio Calvesi risultano emblematiche e si basano su uno spirito di protesta che sembra possedere le stesse radici di quello dei lavoratori di Grunwick incontrati in precedenza. Forse a causa della maggiore organizzazione della sinistra extra-parlamentare italiana, tuttavia, i militanti protagonisti di *L’amore degli insorti* non intendono finire come i poveri contestatori inglesi, brutalizzati dalla polizia, e decidono di difendersi durante i cortei. Paolo Emilio, infatti, afferma:

Nessuno di noi pensava alla lotta armata – che pure era già all’ordine del giorno in mezza Italia – ma solo all’autodifesa nei cortei. Non fu certo colpa nostra se, poco tempo dopo, lo Stato decise di equiparare una bottiglia incendiaria a un’arma da guerra, adeguando a questa scelta le pene detentive, così da far dire a qualcuno, inevitabilmente: «Tanto vale!»²⁴⁸

Questo brano evidenzia come, all’interno dell’opinione pubblica, «l’autodifesa nei cortei» si sia trasformata in lotta armata e, poi, in terrorismo. La responsabilità di questo cambio

245 Ivi, p. 16.

246 Cfr. C. WALKER, *The Prevention of Terrorism in British Law*, Manchester, Manchester University Press, 1986. Per una rassegna critica delle leggi speciali promulgate durante gli anni Settanta in Italia si veda *Il caso Cesare Battisti*, a cura di V. Evangelisti e Wu Ming, Rimini, NdA, 2004, pp. 9-14.

247 G. CRAINZ, *Il paese mancato*, cit., pp. 370-371.

248 S. TASSINARI, *L’amore degli insorti*, cit., p. 75.

di paradigma, più che ai contestatori, potrebbe essere imputato allo Stato, il quale, equiparando impropriamente le armi di fortuna impugnate durante le proteste a quelle impiegate in guerra, non ha creato diritto per rispondere all'emersione di un fenomeno comparso per la prima volta nella società italiana, ma ha semplicemente legiferato con il fine di dissuadere i militanti e i lavoratori dal portare avanti un protesta più o meno condivisibile, ma legittima. Se, come ci ricorda Alan O'Leary, il soggetto che applica la denominazione di "terrorista" a un altro di solito «sfrutta il termine per demonizzare gli antagonisti, fondendo allo stesso tempo i propri interessi con una norma morale che si suppone essere universale»,²⁴⁹ si nota come la definizione, in questa occasione, non abbia lo scopo di concettualizzare un fenomeno reale, ma, compiendo un tragitto rovesciato, cerchi di adattare riflessivamente l'esperienza concreta alla sua normatività.²⁵⁰

Coloro che vengono accusati pubblicamente di terrorismo, pur essendo dei militanti nonviolenti o che si sono soltanto difesi durante gli scontri, o coloro che hanno affermato, come scrive Tassinari, «Tanto vale!» e hanno deciso di radicalizzare lo scontro violento, si rivelano funzionali, più che per la sinistra politica, per lo Stato: questo, attraverso l'opera di criminalizzazione, alimenta il timore dell'opinione pubblica e finisce per interrompere bruscamente l'accumulazione del consenso da parte della sinistra democratica. Questo meccanismo opera secondo le dinamiche del «terzo interessato» descritte da Carl Schmitt; il politologo tedesco, infatti, ha affermato che

questo terzo interessato [...] procura il riconoscimento politico, del quale il partigiano che combatte irregolarmente ha bisogno per non sprofondare, come il grassatore o il pirata, nel non-politico, che, qui, significherebbe criminale. L'irregolare, in prospettiva, deve legittimarsi presso il regolare e per questo gli si offrono due sole possibilità: o il riconoscimento da parte di un regolare già esistente o l'imposizione d'una nuova regolarità affidandosi alle sole sue forze.²⁵¹

249 A. O'LEARY, *Tragedia all'italiana*, cit., p. 11. Sullo stesso tema si vedano anche il già citato D. GIGLIOLI, *All'ordine del giorno è il terrore* e T. EAGLETON, *Holy Terror*, Oxford, OUP, 2005.

250 Il concetto di «riflessività» è stato formulato da Anthony Giddens. Secondo il sociologo britannico «social practices are constantly examined and reformed in the light of incoming information about those very practices, thus constitutively altering their character». A. GIDDENS, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity, 1990, p. 38.

251 C. SCHMITT, *Teoria del partigiano*, cit., p. 60.

Due, pertanto, sono le possibilità per colui che decide di opporsi a un ordinamento politico che considera ingiusto: da una parte egli può optare per «l'imposizione d'una nuova regolarità affidandosi alle sole sue forze», dovendosi però scontrare con le forze soverchianti messe in campo dalla violenza simbolica, strutturale e oggettiva delle istituzioni; dall'altra il militante può ricercare «il riconoscimento da parte di un regolare già esistente», allargare il consenso attorno alle sue azioni attraverso pratiche di egemonia culturale. Se la prima posizione è quella assunta da Paolo Emilio Calvesi all'interno del romanzo, la seconda, invece, è quella adottata dalla sua compagna Paola, la madre di Sonia, la quale, seppur rifiutando la lotta armata, ha militato in prima persona nelle file della sinistra, continuando a farlo anche durante gli anni in cui Paolo Emilio ha dovuto nascondersi per via della latitanza. In una delle pagine più significative de *L'amore degli insorti*, quest'ultimo afferma:

Allora ero convinto che non ci fossero alternative alla strada su cui mi stavo incamminando. Adesso so che qualcosa di diverso si poteva fare, a patto di sentirsi davvero dalla stessa parte. Tra me e Alba, per esempio, qual è la differenza? Che io ho preso le armi e lei no, ma io non ero più indignato di quanto non lo fosse lei. Dalla stessa matrice sono usciti due fogli diversi. È possibile?²⁵²

L'interrogativo finale, dopo le considerazioni effettuate in questo capitolo, assume quasi il carattere di una domanda retorica: benché la proposta politica che traspare dai romanzi di Stefano Tassinari e Jonathan Coe appaia difficile da perseguire e faticosa da realizzare, *L'amore degli insorti* e *The Rotters' Club* hanno il pregio di indicarci una via possibile e di restituire alla parola letteraria una potenzialità immaginativa che, con «un balzo di tigre nel passato»,²⁵³ ci sta mostrando, in realtà, come poter entrare in un futuro migliore.

252 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., pp. 94-95. Il corsivo è mio.

253 W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 84.

3. Il “lato B” degli anni Settanta. La rivolta dell’o-stile²⁵⁴

3.1. *A Riot of My Own. “Singolare frequente” e focalizzazione del racconto*

Le pagine precedenti di questo lavoro hanno cercato di definire i contorni della figura ricca di contraddizioni del militante della lotta armata. Lo scopo principale di questa operazione è stato quello di delineare le condizioni socio-economiche, la temperie culturale e le motivazioni politiche che possono avere determinato l’emersione nella società italiana di un individuo dotato di queste caratteristiche. Si è tentato, inoltre, di evidenziare le insidie nascoste nell’interpretazione del suo operato da parte di uno sguardo retrospettivo situato nel presente: prendendo in considerazione una limitata ma esemplare porzione della produzione discorsiva sugli anni Settanta, l’obiettivo è stato quello di dipanare la matassa ingarbugliata di narrazioni dedicate al terrorismo e di mettere in mostra, in un ipotetico processo alla violenza degli “Anni di piombo”, le strategie retoriche e gli argomenti adottati dalla condanna e dalla difesa. In questa prospettiva, *L’amore degli insorti* ha reso evidente la difficoltà nel formulare un giudizio definitivo sugli anni Settanta, mostrandoci da una parte il clima da “caccia alle streghe” alimentato dai persecutori dei militanti e dall’altra la mancanza di progettualità di alcuni di questi, la cui violenza si è rivelata inutile, se non addirittura controproducente, nei confronti del movimento collettivo di rivendicazione di cui essi facevano parte.

Se in Italia la sinistra extra-parlamentare descritta da Stefano Tassinari è stata un punto di riferimento fondamentale per incanalare la volontà di cambiamento degli individui delusi dall’istituzionalizzazione del Partito Comunista Italiano e dal suo avvicinamento alla Democrazia Cristiana, in Inghilterra l’assenza di un soggetto politico autorevole alternativo agli storici schieramenti dei laburisti e dei conservatori ha fatto sì

²⁵⁴In questo capitolo vengono riportate e talvolta ampliate alcune considerazioni già comparse in L. FRANCHI, *Il bacillo della paura e gli anticorpi letterari. Migranti, contestatori e skinhead si raccontano*, «Griseldaonline», 2015, XV, pp. 1-17.

che la protesta prendesse un'altra via, indirizzando i giovani della *working class* verso un'adesione a uno dei molteplici stili di vita sottoculturali fioriti a partire dal secondo dopoguerra.²⁵⁵ Utilizzando come discriminine provvisorio tra la protesta politica dei militanti e quella delle sottoculture musicali la partecipazione o meno alle attività di un soggetto politico riconosciuto all'interno della società, si cercherà di dimostrare lungo le pagine che seguono come questa distinzione non sia in realtà così netta e come il confine tra il politico *tout court* e l'impolitico possa essere, in realtà, più sfumato di quanto si possa immaginare.

Per cominciare a smussare questa rigida opposizione binaria si prenderà in esame un brano tratto da *Human Punk* (2000), un romanzo dello scrittore inglese John King. La prima sezione di questo testo, ambientata nel 1977 in un sobborgo di Londra, vede protagonisti un gruppo di giovani *punk*, tra i quali spicca la figura del protagonista, Joe Martin.²⁵⁶ Quando a quest'ultimo viene chiesto se il suo essere *punk* consiste nel vagabondare per le strade «with Mohican haircuts and safety pins through your nose? Going around begging and sniffing glue in doorways?», la risposta del giovane non si fa attendere e instaura il primo inaspettato punto di contatto con i giovani coetanei italiani. Joe, infatti, controbatte:

It was nothing like that. It was about the music and most people couldn't afford to dress up, and that beggar act is a con. Punk was about ordinary kids. It was anti-fashion, yet the fashion journalists and university lecturers who have made a mint trying to intellectualise the subject have concentrated on the management end of things, the bands they were ligging with instead of the people, the masses, the social climate at the time

255 Le monografie che descrivono la nascita e lo sviluppo delle sottoculture in Inghilterra sono ovviamente numerosissime. Tra le opere divenute ormai canoniche è possibile consultare il già citato *Resistance through Rituals*; I. CHAMBERS, *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*, London, Macmillan, 1985; D. HEBDIGE, *Subculture. The Meaning of Style*, London, Routledge, 1988; T. POLHEMUS – P. PACODA, *La rivolta dello stile*, Padova, Alet, 2009. Per evitare di interrompere il flusso argomentativo e per non appesantire la lettura, in questo capitolo si è deciso di non fornire direttamente nel testo descrizioni tanto brevi quanto parziali delle singole sottoculture. Si è deciso, al contrario, di riportare in nota gli strumenti utili ad approfondirne i molteplici aspetti.

256 Per una storicizzazione del fenomeno *punk*, i testi di riferimento imprescindibili sono J. SAVAGE, *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*, London, Faber & Faber, 1991 e M. GREIL, *Lipstick Traces. A Secret History of the 20th Century*, Cambridge (Mass.), HUP, 1989. È suggerita, inoltre, la visione del film *Jubilee* (1978) di Derek Jarman.

when it all kicked off.²⁵⁷

Quella che viene criticata da Joe, così come da coloro che mettono in discussione la narrazione degli “Anni di piombo” raccontati solo dal punto di vista dei processi giudiziari, è la sottrazione da parte di «journalists and university lecturers» della possibilità di rappresentare se stesso e la sottocultura di cui fa parte. Anziché considerare «the people, the masses, the social climate at the time when it all kicked off» e individuare nel malessere delle periferie urbane una delle possibili scintille che hanno innescato l’esplosione del *punk*, infatti, giornalisti ed accademici hanno concentrato il loro sguardo sugli aspetti più sensazionalistici e superficiali della sottocultura, tralasciando come questa fosse, in realtà, una risorsa preziosissima agli occhi degli «ordinary kids» per riempire di colore e di possibilità un’esistenza quotidiana contraddistinta dal grigiore della crisi economica e dalla desolazione suburbana.

Nel contesto appena illustrato, la semplificazione operata dai *media* e dall’accademia appare inevitabile. Come afferma Gabriella Turnaturi, «le scienze sociali azzerano le piccole differenze e i dettagli, sotto l'imperativo di far emergere l'universale, il generale»:²⁵⁸ di fronte alla necessità di creare una griglia concettuale utile a riordinare la complessità del reale, l’esigenza tassonomica di queste categorizzazioni finisce per elidere proprio quei meccanismi di immedesimazione che portano ogni singolo individuo ad identificarsi con una sottocultura anziché con una organizzazione politica. Questo procedimento, dove «la contiguità nello spazio e nel tempo di comportamenti individuali concomitanti viene trasferita dal piano fenomenologico a quello concettuale e assume consistenza ontologica»,²⁵⁹ è proprio ciò che fa affermare a Joe «It was nothing like that», è ciò che fa emergere uno scarto in apparenza irriducibile tra la percezione pubblica della sottocultura e quella personale di colui che ha investito in essa speranze di affrancamento e di riscatto individuale. La tesi che si vuole dimostrare in questo lavoro è che lo iato tra queste due

257 J. KING, *Human Punk* (2000), London, Vintage, 2001, p. 291.

258 G. TURNATURI, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Roma – Bari, Laterza, 2003, p. 23.

259 A. MELUCCI, *L’invenzione del presente. Movimenti sociali nelle società complesse*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 16.

rappresentazioni antitetiche possa essere ricomposto dalla letteratura: il racconto, infatti, grazie a procedimenti narrativi che verranno illustrati tra poco, può offrire una visione del mondo in grado di connettere tra loro la dimensione intima dell'adesione sottoculturale e quella sociologica. Come aggiunge Turnaturi, infatti, «la letteratura dà voce allo scarto, al singolare, al dissimile e proprio per questo produce verità, se per verità intendiamo il tener insieme differenze e singolarità, universale e particolare».²⁶⁰ Sono sempre le parole di Joe, per esempio, a dimostrarci la natura assieme individuale e collettiva della sottocultura; egli, infatti, afferma:

Punk is about my life, and there's million of stories, whether it's someone from Finsbury Park, Ladbroke Grove, Hersham, Swindon, Slough, Leeds, a Midlands village or a Welsh valley, Belfast or a seaside town in Scotland [...]. And that's the thing to remember, punk is just a label. Means everything and nothing.²⁶¹

La frase iniziale - «Punk is about my life» - non lascia spazio ad equivoci: Joe ha maturato in piena autonomia l'intenzione di diventare un *fan* dei Clash e dei Sex Pistols, di fare proprio lo sguardo ironico sul mondo promosso dal *punk* e di seguire i propri beniamini per tutte le città del Regno Unito che vengono citate. Allo stesso tempo, tuttavia, la natura collettiva degli eventi musicali a cui il ragazzo ha assistito lascia presupporre che Joe, in quelle occasioni, abbia condiviso con centinaia di giovani come lui le proprie emozioni e l'esperienza, spesso iniziatica per chi proveniva dalla periferia, di avventurarsi nelle *hall* da concerto delle grandi città inglesi. Anche l'ultima precisazione - «punk is just a label. Means everything and nothing» - suggerisce la consapevolezza del ragazzo nei confronti di quanto gli sta accadendo e indica la capacità di distinguere il suo genuino sentimento di protesta nei confronti della società dalle falsificazioni della stampa.

Quest'ultima, come nel caso dei militanti condannati senza prove durante gli anni Settanta, quando non è intenta ad incensare gli aspetti più frivoli del *punk*, condanna ogni sua altra espressione, soprattutto quelle critiche verso il sistema, attraverso una strategia

260 G. TURNATURI, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, cit., p. 23.

261 J. KING, *Human Punk*, cit., pp. 264-265.

consolidata per la quale «the reputation of the “outsiders” [is] decisively coloured by the activities of their “lowest” section».²⁶² Nonostante le sottoculture non siano di certo note per i loro atti di violenza, anche in questo contesto quest’ultima viene evocata di continuo per polarizzare l’opinione pubblica e per metterla in guardia nei confronti del *folk devil punk*. Le parole di Joe, tuttavia, sembrano suggerire ancora una volta uno scenario differente: nel romanzo l’esuberanza fisica del ragazzo e degli amici, infatti, è rivolta, al massimo, nei confronti della palizzata di un recinto. Joe, per esempio, afferma:

It’s not a bad little crew now, and everyone turns and the fence gets a heavy-duty kicking, all these DMs smashing home, the wood cracking into long pink shards, two whole panels kicked to fuck in under a minute. This is the sort of aggro we like, where there’s no pain and no comeback, where you can stick the boot in hard as you want without hurting anyone.²⁶³

Il protagonista di *Human Punk* è il primo a comprendere che un pestaggio «where there’s no pain and no comeback» è da preferire a forme più pericolose, per sé e per gli altri, di violenza. La palizzata colpita a calci dal gruppo, infatti, permette ai suoi membri di scaricare la loro frustrazione e aggressività, senza per questo recare danno a nessuno: condivisibile o meno, questo atteggiamento è sicuramente meno spaventoso di quello descritto dalla stampa e, andando oltre la riduzione interpretativa che vede nella violenza un atto cieco e intransitivo, esibisce il sintomo di un disagio giovanile diffuso.

I *punk* non sono gli unici giovani a doversi confrontare con la rappresentazione che altri offrono di loro; la stessa sorte, comune forse a tutte le forme di protesta sottoculturale,²⁶⁴ tocca agli *skinhead*, amanti del *reggae* sul finire degli anni Sessanta e poi persecutori del *punk* più legato alla dimensione della strada sul finire degli anni Settanta.²⁶⁵ Nonostante gli *skinhead* occupino un ruolo privilegiato nelle prossime sezioni di

262 N. ELIAS - J.L. SCOTSON, *The Established and the Outsiders. A Sociological Enquiry into Community Problems*, London, Cass, 1965, p. 7.

263 J. KING, *Human Punk*, cit., p. 10.

264 Per una rassegna storica delle culture giovanili e dei metodi coi quali queste sono state di volta in volta condannate dall’opinione pubblica si può consultare V. MARCHI, *Teppa. Storia del conflitto giovanile dal Rinascimento ai giorni nostri*, Roma, Castelvechi, 1998.

265 Per un inquadramento storico della sottocultura *skinhead* si vedano: G. MARSHALL, *Spirit of ’69. A Skinhead Bible*, Dunoon, S.T., 1994; R. PEDRINI, *Skinhead. Lo stile della strada*, Roma, Castelvechi, 1996 e F. PARADISO, *Le radici della rabbia. Origini e linguaggio della cultura skinhead*, Roma, Red Star Press, 2014.

questo capitolo, si può anticipare per il momento che una delle accuse più frequenti rivolte loro è quella di razzismo. Nelle pagine di *Skinheads* (2008), romanzo scritto dallo stesso John King, l'autore illustra per l'ennesima volta l'infondatezza di questo stereotipo. Egli, infatti, scrive che «The Cockney Rejects [...] are East End herberts, the Upstarts Geordie miners, and like Sham they're proud to be British but don't like the NF, say British soldiers died fighting fascism»:²⁶⁶ gli *skinhead* e i loro gruppi musicali preferiti, seppure da una prospettiva impolitica, riconoscono in partiti come quello del National Front un nemico i cui valori sono in netto contrasto con quello che Paul Gilroy ha definito come l'ultimo mito collettivo inglese, ovvero la vittoria britannica contro i tedeschi durante la Seconda guerra mondiale.²⁶⁷

Unendo le considerazioni appena effettuate alle riflessioni condotte nel capitolo precedente e relative alla demonizzazione subita dai militanti della sinistra italiana durante gli anni Settanta, si può dire di avere compilato l'inventario delle strategie retoriche impiegate dalla cultura dominante contro i suoi oppositori, sia che questi agiscano sul piano del politico sia su quello dell'impolitico. Secondo una definizione concisa ma efficace offerta da Stanley Coehn, si può sostenere che la creazione dei *folk devil* da parte dei *media* «rest[s] on their stereo-typical portrayal as atypical actors against a background that is over-typical».²⁶⁸ La valutazione stereotipata dei fenomeni offerta da una sociologia poco attenta ai singoli individui, unita a una concezione che vede in questi ultimi dei devianti («atypical») piuttosto che delle persone che hanno deciso di adottare uno stile di vita alternativo, fornisce all'intera comunità un nemico interno in base al quale definirsi per opposizione e permette a quest'ultima di dotarsi illusoriamente di un'immagine pacificata di sé («over-typical»). Come sostiene Vincenzo Scalia, d'altronde, «attraverso l'individuazione di un elemento di diversità, il corpo sociale esce dall'anonimato e dall'indifferenziazione, e si percepisce come un soggetto collettivo dotato di un'identità specifica e sensata».²⁶⁹

266 J. KING, *Skinheads* (2008), London, Vintage, 2009, p. 129.

267 Cfr P. GILROY, *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press, 2005.

268 S. COEHN, *Folk Devils and Moral Panic*, cit., p. 61.

269 V. SCALIA, *Migranti, devianti e cittadini. Uno studio sui processi di esclusione*, Milano, FrancoAngeli, 2005, p. 19.

È proprio in questo garbuglio di rappresentazioni *stereo-typical*, *atypical* e *over-typical* che la letteratura può incunearsi e sbrogliare per noi un'immagine del fenomeno sociale nel quale il vero risulta difficilmente distinguibile dal falso. Essa, infatti, attingendo la propria materia dallo spettro infinito delle esperienze umane, da una parte «ci istruisce su un singolo già tipizzato e già conosciuto, su un singolo che frequentemente abbiamo già visto da qualche parte»;²⁷⁰ dall'altra, invece, grazie alla sua capacità di rivelarci i pensieri di personaggi che vivono vite differenti dalle nostre e che si trovano a fronteggiare problemi a noi ignoti, essa si trasforma in una forma di conoscenza dai tratti peculiari e ci permette di giungere a «un'individualizzazione di questioni che altrimenti resterebbero astratte», consapevoli che «è proprio questa individualizzazione a evidenziare la questione generale, a permettere l'astrazione».²⁷¹ I personaggi dei romanzi, secondo il concetto di «singolare frequente» elaborato da Turnaturi, rappresenterebbero la formalizzazione di un fenomeno sociale o di un tipo di individuo che, prima della sua emersione letteraria, esisteva ma non aveva un nome. Allo stesso tempo, questi costituirebbero dei modelli di comportamento che, una volta entrati nell'immaginario, sarebbero in grado di orientare gli atteggiamenti dei lettori durante la loro vita quotidiana.²⁷²

Portando alle estreme conseguenze le condivisibili osservazioni di Turnaturi, la letteratura non può più essere considerata meramente il rispecchiamento della realtà; allo stesso modo sarebbe azzardato sostenere che la seconda sia modellata esclusivamente secondo le suggestioni provenienti dalla prima. Si può affermare, invece, che il rapporto tra la letteratura e la realtà sia quello di un "rispecchiamento di rispecchiamento", ovvero un legame nel quale, anche se non è possibile risalire al condizionamento originario dell'una sull'altra a causa dell'oscillazione continua tra le due superfici riflettenti, l'elemento più significativo che ci viene dato è l'intreccio indissolubile tra letteratura e realtà e, dal nostro punto di vista, quindi, la possibilità della prima di intervenire in maniera efficace sulla seconda. Ciò avviene in virtù del fatto che la letteratura «riattiva le

270 G. TURNATURI, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, cit., p. 23.

271 Ivi, pp. 44-45.

272 Come sostiene Gabriella Turnaturi: «Il personaggio *singolare* diventa *frequente*, è dappertutto, ma a sua volta lo scrittore lo ha inventato e creato perché, in qualche modo, era già frequente, anche se restava celato». Ivi, p. 24.

zone d'ombra» dell'alterità che non riusciamo a comprendere, «fa affiorare dubbi e domande» sul nostro essere al mondo e su quello degli altri e, infine, «mette in discussione il senso comune»²⁷³ - lo stesso senso comune che Antonio Gramsci definiva come «grettamente misoneista e conservatore»⁻²⁷⁴ aprendoci in questo modo a universi estranei e a esperienze di vita che in precedenza ci erano preclusi.

Un esempio di questa trasmutazione di personaggi e di individui dalla realtà al testo e dal testo alla realtà si può trovare proprio nelle pagine di *Skinheads*; durante un dialogo tra Laurel e un altro ragazzo, infatti, i due si domandano da dove derivi il soprannome di un amico dei loro genitori:

- Your dad's mate Hawkins, his name's Alan Bentley, isn't it?
- Alan, yeah.
- My mum says he's been in prison.
- Probably. They all call him Hawkins.
- I thought his name was Bentley.
- It's someone in a book they read when they were young.
- You read it?
- No, it was when my dad and Hawkins were our age, or a bit older maybe.
- I don't know.²⁷⁵

Lo Hawkins a cui alludono i due ragazzi e a cui si fa riferimento in questo brano non è altro che Joe Hawkins, il protagonista di *Skinhead*, un romanzo di Richard Allen pubblicato nel 1970 in Inghilterra.²⁷⁶ Benché questo testo non brilli per le sue qualità stilistiche, nel corso degli anni esso ha permesso ai giovani *skinhead* inglesi, soprattutto nei periodi in cui lo stile sottoculturale veniva osteggiato dalla stampa, di individuare una figura archetipa nella quale identificarsi. Il personaggio di Joe Hawkins ha dato origine anche a numerose canzoni a lui dedicate, divenendo in questo modo, oltre che un *folk devil*, anche un *folk hero*.²⁷⁷ Per questa ragione, la comparsa del suo nome all'interno del romanzo di John King

273 Ivi, p. 22.

274 A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., p. 1400.

275 J. KING, *Skinheads*, cit., p. 137.

276 Cfr R. ALLEN, *Skinhead*, London, New English Library, 1970. Richard Allen, pseudonimo di James Moffat, è autore di altri romanzi dedicati alla sottocultura *skinhead*; alcuni di questi testi sono *Skinhead Escapes* (1972), *Skinhead Girls* (1972), *Trouble for Skinhead* (1973) e *Skinhead Farewell* (1974).

277 Degna di nota è la canzone 'Joe Hawkins' dei The Oppressed. Il gruppo gallese, fondatore della sezione britannica dell'associazione SHARP (Skinhead Against Racial Prejudice), conclude il proprio brano

non deve far pensare a un semplice omaggio da parte dell'autore né tanto meno a un gioco intertestuale fine a se stesso: il gesto di King rimette in circolo il mito di Joe Hawkins, permette a questo personaggio letterario, creato da Richard Allen condensando nella sua opera una realtà osservabile durante gli anni Settanta nelle maggiori città inglesi, di alimentare la fantasia dei lettori delle nuove generazioni, in particolare quella di coloro che, per i motivi che verranno spiegati nell'ultimo capitolo, hanno deciso di aderire ai giorni nostri allo stile sottoculturale *skinhead*.

Per avere un'idea della pervasività simbolica di questa tipologia di *folk hero* basta prendere in considerazione *Quadrophenia* (1979) di Fran Roddam, film *cult* dedicato alla sottocultura *mod*, il cui protagonista, Jimmy Cooper, con la sua cavalcata finale sulle scogliere del Sussex diventata ormai iconica, è entrato a pieno titolo nell'immaginario collettivo inglese. In una delle scene più note, Ace Face, il personaggio interpretato dal cantante Sting, dichiara sfacciatamente durante un processo di essere pronto a staccare un assegno di settantacinque sterline – una cifra considerevole per l'epoca, soprattutto nelle mani di un giovane – per pagare una multa comminata dal giudice per i disordini avvenuti nella città costiera di Brighton, teatro negli anni Sessanta delle frequenti schermaglie tra i gruppi di *mod* e quelli di *bickers*. Nel suo saggio canonico *Folk Devils and Moral Panics*, pubblicato per la prima volta nel 1972, Stanley Cohen spiega come l'episodio messo in scena da Roddam sia avvenuto per davvero: esso, tuttavia, ha avuto come protagonista un giovane *mod* che «did not even have a bank account and had never signed a cheque in his life».²⁷⁸ Nonostante ciò, l'aneddoto legato a questa vicenda ha continuato a circolare nella versione proposta dal film piuttosto che in quella accaduta nella realtà, alimentando il mito della munificenza dei giovani *mod*.

Fino a questo momento si è fatto riferimento alle sottoculture *punk*, *skinhead* e *mod* e si è messo in evidenza come, nonostante esse siano fiorite in Inghilterra tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, queste non abbiano cessato, fino ai giorni nostri, di essere rappresentate all'interno di romanzi, saggi, inchieste sociologiche e quant'altro. Come

cantando: "He's the king, king of the skins | What is his name? Joe Hawkins".
278 S. COHEN, *Folk Devils and Moral Panic*, cit., p. 33.

conferma Ken Gelder, infatti, «subcultures have been around in one form or another for a very long time»:²⁷⁹ queste, tuttavia, allo stesso tempo, «have been chronicled by others for a long time, too: documented, analysed, classified, rationalised, monitored, scrutinised, and so on».²⁸⁰ Per questo motivo, attraverso l'esposizione delle teorie di Gabriella Turnaturi, si è cercato di individuare nella letteratura una via alternativa all'autorappresentazione negata alle sottoculture musicali degli anni Settanta. Ciò ha messo in luce «the notion that subcultures are a matter of *narration*»²⁸¹ e ha suggerito l'ipotesi teorica per la quale i meccanismi di adesione a una sottocultura, così come quelli della sua condanna, si basano su procedimenti narrativi che possono suscitare rispettivamente l'affiliazione identitaria o il rigetto morale.

A questo punto, si cercheranno di individuare nei romanzi presi in esame gli stilemi narratologici che permettono alla letteratura di neutralizzare le rappresentazioni stereotipate delle sottoculture musicali e di dare voce ai suoi membri per parlare di sé e del loro modo di vivere. Per evidenziare le modalità discorsive con cui John King permette alle figure marginalizzate descritte finora di esprimersi sarà utile richiamare alla memoria il concetto di 'orizzonte d'attesa' teorizzato da Hans Robert Jauss. L'azione preliminare svolta dallo studioso tedesco è quella di definire il termine 'orizzonte', evidenziando il suo «significato etimologico [... che] indica l'ambito visivo che delimita lo sguardo».²⁸² Ciò che viene sottolineata, in questo modo, è la parzialità della nostra esperienza conoscitiva, la scissione delimitata dalla linea dell'orizzonte che separa ciò a cui possiamo accedere e ciò che, al contrario, ci rimane precluso. In termini metaforici, quindi, il susseguirsi di esperienze simili instaura una *routine* consuetudinaria, determina la sclerotizzazione delle nostre prospettive esperienziali e, di conseguenza, origina un 'orizzonte d'attesa' sempre schiacciato sugli eventi del passato. Da questo punto di vista, se «per il lettore (o ascoltatore) il nuovo testo evoca l'orizzonte delle aspettative e delle regole reso familiare dai testi precedenti»²⁸³ e se consideriamo come «testi precedenti» le notizie della stampa e

279 K. GELDER, *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*, London – New York, 2007, p. 2.

280 *Ibidem*.

281 *Ibidem*.

282 H.R. JAUSS, *Estetica e interpretazione letteraria*, cit., p. 6.

283 H.R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 195.

dei giornali, è chiaro che l'opinione pubblica, il cui «ambito visivo che delimita lo sguardo» è stato ridefinito incessantemente dai *media*, di fronte alle gesta dei membri delle sottoculture si attenderà con elevata probabilità qualcosa di negativo, un motivo per cui provare paura.

La dialogicità dei romanzi presi in esame, i quali contengono sia la voce dei *punk* e degli *skinhead* sia quella di coloro che li criticano, invece, fa profilare all'orizzonte una voce fuori dal coro, un punto di vista insolito che impone una riconsiderazione dei due fenomeni sociali: ciò avviene grazie alla peculiarità del processo letterario «nel quale devono essere sempre mediati due orizzonti: l'orizzonte dell'attesa, che evoca, conferma o anche trasgredisce, e l'orizzonte dell'esperienza»,²⁸⁴ il quale, in questo caso, si ricava da colui che nel romanzo narra in prima persona ciò che vive ogni giorno sulla sua pelle. La testimonianza subalterna trasmessa dal romanzo, in questo modo, obbliga il lettore a fare i conti con la sua attesa tradita, ad interrogarsi sui motivi per cui la propria esperienza di determinati fenomeni appare nella narrazione così distante dalla propria. A questo punto, se il lettore accoglie l'istanza presente nel testo, egli è costretto a riposizionare il proprio orizzonte, ad ampliare il proprio campo visivo e, di conseguenza, a riconoscere la natura ideologica delle proprie convinzioni precedenti.

Nello specifico, questo «modo in cui l'esser-altro può essere reso accessibile tramite il discorso»²⁸⁵ viene messo in atto attraverso il procedimento squisitamente letterario della «focalizzazione interna», la quale ha luogo «a seconda che esista o meno una restrizione del campo visuale-informativo»:²⁸⁶ in *Human Punk* e in *Skinheads*, per esempio, il narratore non è mai di tipo onnisciente; il racconto, al contrario, procede sempre in prima persona ed è portato avanti dai protagonisti Joe Martin e Terry English. Le riflessioni, le considerazioni e l'espressione dei punti di vista scaturiscono direttamente dai personaggi, senza la mediazione di qualcuno che parli per conto loro. Ciò di cui veniamo a conoscenza attraverso le loro parole è quanto di più vicino esista all'esperienza diretta di uno stile di vita che noi lettori potremmo non avere mai vissuto in prima persona. Il racconto

284 H.R. JAUSS, *Estetica e interpretazione letteraria*, cit., p. 40.

285 Ivi, p. 25.

286 A. MARCHESI, *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Milano, Mondadori, 1983, p. 49.

focalizzato, quindi, «rinuncia a questo sguardo totalizzante e “divino”, per farci percepire solo quello che un personaggio vede e sa e comunica»: ²⁸⁷ esso, a differenza dell’inchiesta sociologica, non ha la pretesa di formalizzare chi siano, in generale, il *punk* o lo *skinhead*, ma mira a farci comprendere le implicazioni esistenziali che l’adesione a due stili di vita sottoculturali hanno comportato per due ragazzi specifici di una determinata periferia suburbana inglese. Una narrazione che adotta questa prospettiva ammette che altri individui, a partire dalle loro esperienze personali, abbiano trovato in una scelta analoga a quella di Joe e Terry un sollievo simile, ma, allo stesso tempo, riconosce che essa «deve essere una narrazione di un tipo differente: deve essere una narrazione che riconosce che nessuno può raccontare l’intera storia» e, in controtendenza rispetto alla frenesia tassonomica della stampa, «che forse non c’è affatto una storia da raccontare», ²⁸⁸ se non, appunto, quella composta da una moltitudine di storie individuali.

Questo tipo di racconto ci permette di cogliere «l’aspetto temporale di una esperienza virtuale dell’essere nel mondo» ²⁸⁹ e lo fa paradossalmente ampliando il nostro orizzonte d’attesa mediante un restringimento, quello del punto di vista. Per approfondire alcuni suoi aspetti, questa modalità narrativa verrà messa alla prova attraverso l’analisi di alcuni brani di *Do I Love You?* (2008), un romanzo dello scrittore inglese Paul McDonald dedicato alla sottocultura *Northern Soul*. ²⁹⁰ In questo testo ambientato ai giorni nostri ci vengono proposti tre punti di vista differenti, ovvero quelli dei protagonisti, i quali, in maniera alternata lungo tutta l’arco della narrazione e ciascuno nei capitoli ad essi dedicati, raccontano il modo in cui le loro esistenze ruotano attorno al *Northern Soul*. Il personaggio più coinvolto è sicuramente Minty: cinquantenne in crisi di mezza età, grazie

287 *Ibidem*.

288 C. BOTTICI, *Filosofia del mito politico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 258-259.

289 P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, II, *La configurazione nel racconto di finzione*, Milano, Jaca Book, 1987, p. 168.

290 Se le sottoculture *punk* e *skinhead* godono, nel bene o nel male, di una certa fama, qualche cenno al meno noto *Northern Soul* risulta necessario: sottocultura sviluppatasi sul finire degli anni Settanta prevalentemente nell’Inghilterra settentrionale e industriale, essa vede come momento privilegiato della sua espressione le serate danzanti che hanno luogo nei *club* Wigan e Mecca. “Aiutati” dal consumo di anfetamine, i giovani che si rispecchiano in questa sottocultura ballano per ore e ore al ritmo di vecchi dischi *soul* importati dagli Stati Uniti. Per un inquadramento più ampio del *Northern Soul* si veda D. NOWELL, *The History of Northern Soul. A Definitive History of the Dance Scene That Refuses to Die*, London, Portico, 2011. Uno strumento utile a ricostruire l’aspetto iconografico di questa sottocultura può essere la visione del film *Northern Soul* (2014) di Elaine Constantine.

a uno spot televisivo in cui compare la canzone più amata dai *fan* del *soul*, la *Do I Love You* di Frank Wilson che dà il titolo al romanzo, egli decide di contattare i vecchi amici per organizzare una rimpatriata e recarsi assieme a una serata dedicata alla loro musica preferita. In mezzo alla pista da ballo, l'attacco di uno dei brani classici che Minty ascoltava quando era giovane non tarda a far riaffiorare nel protagonista la sensazione di benessere che questo gli provocava quarant'anni prima. Egli, infatti, afferma:

When "Do I Love You" came on Muncher and me really let rip. My stomach teemed with butterflies at the sound of the opening bars and then, when the beat kicked in, they flew to the four corners of my body: up into my swelling chest and down into my increasingly sure-footed legs. This is what I'd felt time and again at Wigan. I could see that Muncher was experiencing similar euphoria and, as we passed one another, we high-fived.²⁹¹

Se dal lunedì al venerdì Minty è impegnato in un lavoro da ausiliario del traffico che non lo soddisfa appieno, la sera del fine settimana egli ritrova nella sua musica preferita la soddisfazione di un tempo, ha la possibilità di allontanare le frustrazioni della vita quotidiana e di spendere del tempo in allegria con i propri amici e con la moglie. Quest'ultima, Haze, tuttavia, non è mai stata affascinata dall'ambiente della musica *soul* e, pertanto, non ha mai capito appieno la passione del marito verso questa tipologia di serata. Minty è consapevole di questo fatto e, infatti, aggiunge: «Haze, of course, would say I'm immature, but that's just a word that boring people use to describe fun-lovers like me».²⁹² È difficile stabilire se la critica di immaturità rivolta da Haze al marito sia giustificata o meno in questo caso: essendo le sottoculture un fenomeno prevalentemente giovanile è arduo interpretare la loro persistenza in età adulta. Ad ogni modo, che si tratti di una dolorosa nostalgia o di un tuffo nel passato tanto consapevole quanto momentaneo, la conoscenza da parte nostra del sentimento provato da Minty, ignorato invece da Haze, è resa possibile proprio grazie alla possibilità offerta dalla letteratura di giustapporre punti di vista differenti. Per chiarire questa riflessione sarà opportuno riportare le parole di

291 P. McDONALD, *Do I Love You?*, Birmingham, Tindal Press, 2008, pp. 106-107.

292 Ivi, p. 107.

Haze che descrivono la percezione che la donna ha del marito e degli altri *fan* del *Northern Soul*. Ella, infatti, afferma:

Fanny's was pretty much as I expected: full of middle-aged people who've never managed to mature. Mostly in their forties, the patrons reminded me of those ex-Teddy Boy pensioners who still wear drape jackets and grease their hair with chip-fat. They are saddos trapped in that one period when their lives seemed to mean something. I've never been able to understand this. Is it the badge of belonging they crave, or youth? Are they subculture sheep, or deluded Norma Desmonds? It made me want to scream! What the hell is wrong with people growing up?²⁹³

Come si può notare da questo brano, lo scontro tra Minty e Haze ha il suo fondamento in una reciproca incomprensione: il primo, infatti, non riesce a spiegare alla seconda l'importanza che il *Northern Soul* ricopre nella sua vita ed è per questo motivo che la sua euforia esibita a tempo di musica appare priva di senso. Haze, al contrario, seppur non amando il *soul*, non fa nessuno sforzo per comprendere le ragioni del marito e, quindi, finisce per adottare un'interpretazione abbastanza superficiale, se non addirittura offensiva, nei confronti di tutti coloro che nel *Northern Soul*, al contrario di lei, hanno ritrovato un mezzo in grado di rendere più piacevole la loro esistenza. I motivi dell'incomprensione tra Minty e Haze, al contrario, sono perfettamente noti al lettore proprio grazie alla conformazione del romanzo: il montaggio, quasi cinematografico, dei punti di vista, infatti, ci mostra come la tensione che intercorre tra le sottoculture musicali e l'opinione pubblica sia dettata, più che dalla minaccia della violenza o del razzismo paventata dai *media*, da un problema di comunicazione. Una soluzione parziale a questo stallo è quella che proviene da Trebbo, il figlio della coppia, adepto della musica *grunge* e *fan* di Kurt Cobain: nonostante affermi che il padre e gli amici «were tragically uncool», egli rimane folgorato dalla felicità e dalla spensieratezza che segnano i volti degli attempati ballerini. Trebbo, infatti, commenta: «The people who seemed to be having the best time were those who'd given themselves up to the music [...]. They seemed to get as much or more from their music as I did from mine and they were twice my age».²⁹⁴

293 Ivi, p. 224.

294 Ivi, p. 239.

La compresenza di voci differenti all'interno dei romanzi non serve soltanto a chiarire la relazione che gli individui intrattengono con gli aspetti peculiari delle sottoculture, ovvero le modalità di fruizione della musica e l'acquisto di una particolare tipologia di abbigliamento. Questa pluralità di voci, infatti, ci permette anche di sfondare il muro dell'impolitico e di osservare come sia *punk* sia *skinhead* traspongano gli ideali che ispirano il loro stile di vita anche ad altri piani dell'esistenza. Il caso emblematico, per esempio, è rappresentato dal rapporto che gli *skinhead* intrattengono con la bandiera britannica. Se per questi lo *Union Jack* incarna il simbolo della continuità dei valori inglesi, il rischio per un osservatore esterno è quello di confondere il loro orgoglio patriottico per la tradizione con l'odio sciovinista nei confronti di coloro che, come i migranti, non fanno parte della comunità eletta britannica.

È Terry English, voce narrante di *Skinheads*, a metterci in guardia dal possibile appiattimento della prima prospettiva sulla seconda; egli, infatti, afferma che: «The Union Jack would survive. If people understood that the red, white and blue was about having a drink and a laugh, about sticking together and not letting the outsiders divide you».²⁹⁵ L'immagine dell'Inghilterra che viene evocata nelle parole di Terry non è di certo quella bucolica dei "pleasant pastures" che possiamo ricavare dall'inno *Jerusalem*. Essa è piuttosto quella dei "dark satanic mills", quella dei "maledetti opifici" nei quali, nel corso della storia, dalla Jarrow March del 1936 allo sciopero dei minatori degli anni Ottanta, passando per le rivendicazioni degli operai della Grunwick descritte nel capitolo precedente, la *working class* inglese ha forgiato, agli occhi degli *skinhead*, il mito della dignità operaia.²⁹⁶ Quando Terry English parla dello *Union Jack* e della necessità di «sticking together and not letting the outsiders divide you», egli allude ai risvolti drammatici che la ristrutturazione capitalistica sta avendo negli anni Settanta sulla società inglese. È lo stesso nipote di Terry English, Ray, a confermare questa ipotesi; quando gli viene chiesto da un *bonehead*, uno *skinhead* razzista, di dichiarare quale sia la sua appartenenza politica, infatti, questo è ciò

295 J. KING, *Skinheads*, cit., p. 275.

296 Per ricostruire la genesi del sentimento operaio in Inghilterra, oltre al già citato *The Making of English Working Class* di E.P. Thompson, è possibile consultare: M.J. WIENER, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit 1850-1980*, Cambridge, CUP, 1981 e J. CLARKE ET AL., *Working Class Culture. Studies in History and Theory*, London, Hutchinson, 1979.

che accade:

The bonehead spies Ray's look, asks him what's the matter, is he a Red or a Commie, and the younger man answers no, he's a patriotic socialist, fast, just like that, Tommy Cooper style, knows this is going to upset the fat cunt, that people confuse nationalism and patriotism, don't expect to see patriotism connected with socialism.²⁹⁷

Ray, mettendo in relazione tra loro socialismo e patriottismo, ci introduce, a partire da una prospettiva impolitica, a una posizione che, benché insolita, è politica a tutti gli effetti: se il nazionalismo attribuito dai *media* agli *skinhead* è di certo una prerogativa dei movimenti di stampo conservatore, definendosi patriota, Ray, al contrario, dimostra la natura progressista della sottocultura di cui fa parte e delinea uno scenario inedito all'interno del quale è possibile professare gli ideali democratici e progressisti del socialismo e, allo stesso tempo, apprezzare i valori della propria cultura, senza, per questo, discriminare quella degli altri.

Come è già stato notato nel caso della multa pagata con un assegno da Ace Face in *Quadrophenia*, tuttavia, quando si parla di sottoculture musicali la sopravvivenza di determinati pregiudizi è un fenomeno difficile da contrastare. Nonostante le smentite e le dimostrazioni dell'infondatezza di queste rappresentazioni, infatti, nelle pagine di *Skinheads* si può vedere come l'accusa di razzismo sia sempre pronta a riaffiorare nel dibattito pubblico. Questo punto di vista, nel romanzo di John King, è incarnato da Marston, la cui percezione dello *Union Jack* è diametralmente opposta rispetto a quella del narratore e dei suoi amici. Terry English, infatti, ci informa che:

Marston was a different sort, university-educated, probably been on all sorts of courses about the empire and slavery. The Union Jack said something else to Marston, was about imperialism and right-wing politics, while for the lads here it was more important, part of their identity, didn't carry the same meaning. It depended how you looked at things, that was all.²⁹⁸

297 J. KING, *Skinheads*, cit., pp. 170-171.

298 Ivi, pp. 163-164.

Immaturi o in cerca del riscatto dalla *routine* lavorativa settimanale, razzisti o patrioti socialisti, i soggetti sottoculturali descritti nei brani analizzati suggeriscono come quello della loro rappresentazione sia un ambito decisamente polarizzato, un quadro in cui le tinte sfumate sembrano non esistere. Come sostiene Ken Gelder, infatti, queste narrazioni «are never neutral» e, pertanto, «every narrative by or about a subculture is a matter of position-taking – both within that subculture or outside it»:²⁹⁹ grazie alla compresenza dei punti di vista delle sottoculture e di quelli dei loro detrattori, i romanzi presi in esame in questo capitolo obbligano il lettore a formulare un giudizio e a non accettare quello che viene proposto esclusivamente da una delle due parti in gioco. *Human Punk*, *Skinheads* e *Do I Love You?* esibiscono la dialettica tra il moto centrifugo delle sottoculture, il desiderio dei suoi esponenti di differenziarsi, nella sfera impolitica dello stile di vita personale, dai valori promossi dalla società, e il moto centripeto dell'opinione pubblica che, attraverso la retorica della criminalizzazione, vorrebbe omologare la diversità degli *skinhead*, dei *punk* e degli amanti del *soul* per neutralizzarne i comportamenti trasgressivi.

In base alla tesi che si vuole dimostrare in questo lavoro, sarebbe proprio il racconto che descrive l'attrito tra il moto centripeto e quello centrifugo a ridefinire «le frontiere del politico».³⁰⁰ Queste non si situerebbero nel semplice discrimine, da cui si era partiti in maniera provvisoria, tra l'adesione a e l'indifferenza verso un'organizzazione politica, ma andrebbero rintracciate, a livello di produzione discorsiva, in quel «rapporto di forza che, per un certo tempo, cristallizza le condizioni di verità cui enunciati e avvenimenti devono rispondere per vedersi riconosciuti interni a tale campo».³⁰¹ In sostanza, i romanzi che descrivono le sottoculture dimostrerebbero che non esistono condotte di vita, atteggiamenti o modi di rapportarsi alla realtà che siano, in maniera intrinseca, politici; queste narrazioni affermano, al contrario, che anche negli aspetti più marginali e apparentemente ludici dell'esperienza quotidiana è possibile scorgere dei meccanismi di resistenza in grado di spostare le frontiere del politico e di incorporare al suo interno

299 K. GELDER, *Subcultures*, cit., p. 2.

300 F. TOMASELLO, *La violenza. Saggio sulle frontiere del politico*, Castel San Pietro Romano, Manifestolibri, 2015, p. 19.

301 *Ibidem*.

forme conflittuali inedite. Questa tipologia di «soggettivazione polemica»³⁰² è ben rappresentata dalle parole di Joe Martin, il protagonista di *Human Punk*, il quale afferma:

It's differences that make life interesting, and there's always going to be some organisation trying to make things the same. Doesn't matter if it's religion, politics, big business, royalty. They're all at it. A bit of friction keeps you on your toes, but I know what you mean, and it's true when it comes to people. You can have both. Differences and respect.³⁰³

Ciò che Joe Martin rivendica è il rispetto per la sua scelta di vivere secondo canoni alternativi al senso comune. La sua immedesimazione nei valori del *punk* e i suoi atteggiamenti trasgressivi assumono una dimensione politica nel momento in cui questi esprimono un rifiuto nei confronti dell'immagine che la società ha di lui, ovvero un ragazzo della *working class*, che, in quanto tale, dovrebbe evitare quei comportamenti colpevoli di compromettere la sua efficienza sul lavoro. L'omologazione tra l'estrazione sociale di un individuo e le modalità che questo decide di adottare per trascorrere il proprio tempo libero può rientrare in quella funzione della società che Jacques Rancière ha definito «polizia»: secondo il filosofo francese questo dispositivo, in una prospettiva biopolitica, mira ad ottimizzare il funzionamento dell'amministrazione degli individui assegnando a «una serie di gruppi [...] modi di fare specifici, luoghi in cui si esercitano tali occupazioni, modi d'esser corrispondenti a tali occupazioni e tali luoghi».³⁰⁴ Ogni tentativo di sottrarsi al proprio destino di classe è destinato a incorrere nella controffensiva normalizzatrice della società; all'interno di quest'ultima, continua Rancière, affinché tutto possa funzionare per il meglio, «non c'è spazio per alcun vuoto» ed è necessario che operi a pieno regime e senza ostacoli «una partizione sensibile caratterizzata dall'assenza [...] di supplemento».³⁰⁵ Sono proprio Joe Martin, Terry English e Minty a costituire questo supplemento e a rappresentare quel resto che, attraverso la presa di parola, dichiara la sua irriducibilità e il desiderio di venire riconosciuto. Ricorrendo alla funzione che, secondo

302 J. RANCIÈRE, *Ai bordi del politico*, Napoli, Cronopio, 2011, p. 15.

303 J. KING, *Human Punk*, cit., p. 41.

304 J. RANCIÈRE, *Ai bordi del politico*, cit., p. 190.

305 *Ibidem*.

Rancière, si opporrebbe a quella della «polizia», ovvero la «politica», i tre personaggi dimostrano che «la logica della soggettivazione politica [...] non è mai la semplice affermazione di un'identità, ma è sempre contemporaneamente la negazione di un'identità imposta da un altro».³⁰⁶ A illustrare come funziona questo meccanismo che fa seguire alla dis-identificazione la narrazione di sé ci pensano i protagonisti di *Human Punk*: per esempio, se «la polizia dice che non c'è niente da vedere su una carreggiata, nulla da fare se non circolare» e che «lo spazio della circolazione non è altro che lo spazio della circolazione», Joe Martin e i suoi amici, trascorrendo le giornate per strada appoggiati a un muretto della periferia londinese ad ascoltare musica e a chiacchierare, dimostrano il potere della politica di «trasformare questo spazio della circolazione in spazio di manifestazione di un soggetto».³⁰⁷

Per concludere questa sezione, prendendo spunto da un saggio di Roland Barthes e utilizzando una metafora tratta dalla musica cara alle sottoculture, si potrebbe affermare che una delle aspirazioni che la società tenta di realizzare attraverso l'operato della "polizia" sia quella di raggiungere l'equilibrio sonoro del «brusio», ovvero «il rumore di ciò che, funzionando alla perfezione, non fa rumore».³⁰⁸ Se è vero che «il brusio [...] implica una comunità di corpi» e che «nei rumori del piacere che "funziona" nessuna voce si leva al di sopra delle altre»,³⁰⁹ i corpi in rivolta di Joe Martin, Terry English e Minty segnalano che qualcosa all'interno della comunità non sta funzionando, sono il sintomo che la finalità governamentale della "polizia" di ottenere il "brusio" è un sogno irrealizzabile, perché non tiene conto di coloro che non sono disposti ad accettare in silenzio la posizione che il mercato del lavoro ha ritagliato per loro all'interno della società. Con la musica a tutto volume, i membri delle sottoculture segnalano la propria presenza e, grazie alla mediazione letteraria di John King e Paul McDonald, i protagonisti di *Human Punk*, *Skinheads* e *Do I Love You?* passano dalla condizione di «esseri senza nome, privi di *logos*, ovvero di iscrizione simbolica nella città» a quella di «esseri che

306 Ivi, p. 95.

307 Ivi, p. 191.

308 R. BARTHES, *Il brusio della lingua* in ID., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 79-81: 79.

309 Ivi, p. 80.

imbastiscono sulle parole un destino collettivo».³¹⁰

Dopo avere dimostrato la capacità di questi romanzi di sostituire alla dimensione della rappresentazione quella della rappresentanza, nelle prossime sezioni verranno analizzate in maniera più specifica le pratiche quotidiane che contraddistinguono i membri delle sottoculture, concentrandosi in particolare sul consumo da parte loro di beni materiali quali la musica e i capi d'abbigliamento. Le riflessioni compiute nelle pagine precedenti ci permettono di superare l'aporia della prospettiva sociologica e, allo stesso tempo, grazie alla capacità dei personaggi letterari di condensare simbolicamente un fenomeno sociale collettivo, ci consentono, con la dovuta cautela, di effettuare delle considerazioni più ampie partendo dal dato individuale presente nei racconti. Come sostiene Iain Chambers, in questa ottica, «la sociologia della musica è soppiantata dalla musica come sociologia» e «la musica non illustra più le storie, ma le propone»:³¹¹ dopo avere illustrato le modalità con cui politico e impolitico si implicano a vicenda, a questo punto «ci accingiamo ad ascoltare il lato B del disco».³¹²

3.2. *S/oggettivazioni sottoculturali. Gli oggetti desueti della letteratura musicale*

Do I Love You? di Paul McDonald deve il suo titolo alla canzone omonima di Frank Wilson, una delle più amate dai *fan* del *Northern Soul*. La fama di questo disco è dovuta in gran parte al numero esiguo di copie che di questo brano circolavano negli anni Settanta: recarsi a una serata durante la quale il *disc jockey* era in grado di eseguire questo pezzo significava assistere a qualcosa di assolutamente unico e irripetibile, per lo meno fino al fine settimana successivo. Le note di 'Do I Love You' costituiscono anche la scintilla che mette in moto la narrazione di McDonald: Minty, il protagonista del suo romanzo, infatti, decide di tornare a calcare le scene *Northern Soul* dopo quarant'anni grazie all'ascolto inaspettato di questa

310 J. RANCIÈRE, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 43-44.

311 I. CHAMBERS, *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 21.

312 Ivi, pp. 32-33.

canzone. Il dettaglio su cui si intende concentrare l'attenzione, tuttavia, non è tanto il brano musicale in sé, quanto il contesto in cui questo viene introdotto nel romanzo. McDonald, infatti, scrive:

It appeared to be part of a new advertising campaign in which KFC promoted itself as "soul food". The ad was set at a party and showed people dancing around buckets of bird-bits to the accompaniment of an uptempo soul song. They were scoffing Chicken Nuggets and banging on that "You don't need forks, plates or tables, you just need soul".³¹³

La canzone viene impiegata come colonna sonora per una campagna pubblicitaria del Kentucky Fried Chicken: il confronto tra la rarità del disco di Frank Wilson durante gli anni Settanta e l'onnipresenza ad esso garantita dalla presenza televisiva o radiofonica della pubblicità introduce a una delle questioni teoriche fondamentali riguardanti le sottoculture, ovvero quella del legame che esse intrattengono con i beni di consumo e il mercato. Che si tratti di dischi o di vestiti, infatti, il dibattito critico oscilla tra due posizioni che richiamano quelle di Minty e di Haze descritte nella sezione precedente: da una parte, per esempio, abbiamo i sostenitori delle sottoculture, i quali vedono nelle modalità del consumo una possibilità di critica nei confronti della società; dall'altra, invece, troviamo i detrattori degli stili di vita alternativi: questi, al contrario, individuano nelle pratiche sottoculturali le migliori alleate del capitale.

Senza tentare di ricostruire una genealogia completa della seconda corrente teorica, si può altresì rintracciare il nume tutelare di questa impostazione critica nella figura di Theodor Adorno: nei suoi scritti sull'industria culturale, infatti, la musica leggera viene spesso guardata con sospetto. Secondo il filosofo tedesco, per esempio, colui che frequenta il «bassofondo musicale [...] vive di ciò che gli viene accordato dall'alto»:³¹⁴ nella visione di Adorno il consumatore di musica *pop* appare come un individuo che accetta di ascoltare passivamente qualsiasi prodotto gli venga sottoposto e che, magari, viene convinto al suo acquisto proprio dal martellamento pubblicitario a cui fa riferimento il brano di McDonald

313 P. McDONALD, *Do I Love You?*, cit., p. 14.

314 T.W. ADORNO, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* in ID., *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 7-51: 16.

citato poco fa. Da questo punto di vista, l'ascoltatore, da soggetto in grado di compiere in maniera autonoma una scelta basata sui propri gusti, si trasformerebbe in un individuo il cui «atteggiamento» corrisponde a quello «del prigioniero che ama la sua cella perché non gli viene concesso di amare altro».³¹⁵ In quest'ottica, la musica cessa di essere uno strumento attraverso il quale rivendicare la propria unicità e si trasforma, invece, nel suo opposto, ovvero in un dispositivo la cui funzione è quella di incatenare l'individuo alla propria posizione sociale.

Benché la critica di Adorno risulti lungimirante nel profetizzare le storture della società consumistica in cui viviamo tutt'ora, essa, sostiene John Fiske, uno dei teorici che appartiene, invece, alla prima delle due correnti di pensiero introdotte poco fa, «may well be theoretically tenable, but it is politically sterile» poiché «it offers no hope of being able to mobilize the popular support necessary for such radical social change».³¹⁶ Se gli individui fossero costretti davvero nel vincolo che associa in maniera deterministica estrazione sociale e scelte di consumo, ogni tentativo di resistenza verrebbe meno. Come è stato visto nella sezione precedente, tuttavia, le cose non funzionano esattamente in questo modo: attraverso meccanismi di differenziazione, infatti, il soggetto sottoculturale riesce, seppure in maniera provvisoria, a sottrarsi da questa dinamica coercitiva e a rinegoziare la propria collocazione all'interno della società. Come afferma Valerio Marchi, infatti, «il diavolo fa le pentole ma non i coperchi. Ovvero, la classe dominante controlla la produzione della merce, ma è impotente di fronte all'evolversi – ed al moltiplicarsi – dei suoi valori d'uso».³¹⁷

Alla luce di queste considerazioni, la posizione di Adorno si dimostra sterile perché ha come presupposto la differenza qualitativa che sussisterebbe tra la musica classica e quella leggera. Malgrado l'abisso che separa la ricerca musicale di Schönberg da quella dei Sex Pistols, un'angolatura teorica di questo tipo, indagando esclusivamente l'aspetto formale dei brani musicali, non può pervenire a una riflessione che spieghi l'investimento emotivo dei *punk* nei confronti del gruppo di Johnny Rotten. Con un gioco di parole che si

³¹⁵ Ivi, p. 23.

³¹⁶ J. FISKE, *Understanding Popular Culture*, London – New York, Routledge, 1989, p. 193.

³¹⁷ V. MARCHI, *La sindrome di Andy Capp. Cultura di strada e conflitto giovanile*, Rimini, NdA Press, 2004, p. 51.

deve a Jean-Luc Nancy, l'«estetica» si tramuterebbe ben presto in «anestetica» e perderebbe di vista la dimensione «etica» delle scelte individuali e collettive.³¹⁸ Per adempiere in maniera differente a questo compito, è necessario effettuare un rovesciamento teorico che consiste nell'assumere che «the question is not how a piece of music, a text, "reflects" popular values, but how – in performance – it produces them».³¹⁹ Adottando questa cifra ermeneutica, le parole di Minty che descrivono la prima volta in cui egli ha potuto assistere a una riproduzione di 'Do I Love You' assumono un rilievo dalla portata decisamente significativa. Egli, infatti, racconta:

I was with Munch the first and only time I've seen an original copy of "Do I Love You." We were in the main hall of the Casino, up on the stage trying to request a track. Frank Wilson was cued to play on the second deck, right there in front of me, *in real life*. It had a simple white label with the word SOUL printed vertically down the left-hand side. The full title on the disc was "Do I Love You (Indeed I Do)" - not a question but an affirmation. You can hear that in the way he sings it! [...] We both jumped down on to the dancefloor and danced right next to the stage. Up by the stage at Wigan is where the best dancers would congregate and being among them was like being at the centre of the world.³²⁰

Benché il disco di Frank Wilson rientri a pieno titolo nella categoria della musica leggera e sia indiscutibilmente l'epifenomeno di una produzione mercificata e seriale, il suo ascolto permette a Minty di sentirsi «at the centre of the world» e di essere compartecipe dell'atmosfera elettrica generata da coloro che, come lui, si ritrovano al centro della pista da ballo, incantati dalla musica *soul* e dal suo ritmo sfrenato. In questo clima di euforia, il disciplinamento fisico imposto dal lavoro viene dimenticato, ogni individuo è in grado di esperire una dimensione diversa della propria corporeità e il disco di vinile, da potenziale strumento d'oppressione, si trasfigura in un catalizzatore in grado di attivare nuove esperienze di condivisione e stati di affettività tutti da esplorare.

Qualora le considerazioni appena effettuate non risultassero sufficienti a

318 J.-L. NANCY, *All'ascolto*, Milano, Cortina, 2004, pp. XIV-XV.

319 S. FRITH, *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1998, p. 270.

320 P. McDONALD, *Do I Love You?*, cit., pp. 105-106.

considerare quella di Minty come un'attività di riappropriazione pienamente politica, le riflessioni compiute da Karl Marx nei suoi *Grundrisse* possono aiutare a gettare nuova luce sul mondo della produzione e della circolazione delle merci e sul loro utilizzo. Il filosofo tedesco, anticipando di fatto gli sviluppi dell'economia tardocapitalistica e la creazione del mercato globale, sostiene che «una condizione della produzione fondata sul capitale è [...] la produzione di un cerchio della circolazione costantemente allargato»: nel momento in cui la società del dopoguerra diventa una società consumista, grazie all'ampliamento del benessere economico provocato dalle politiche redistributive adottate nell'ambito della ricostruzione post-bellica, l'aumento esponenziale dei consumi fa sì che «la circolazione» si presenti «essa stessa già come un momento della produzione».³²¹ Per questo motivo, il carattere intrinsecamente effimero delle merci e la necessità del loro ricambio continuo per assecondare i ritmi della produzione diventano un nodo del sistema capitalistico sul quale è possibile intervenire: Minty, tramite la fruizione continuata nel tempo della canzone, allunga all'infinito la vita del prodotto che sta consumando e, non avendo bisogno di un altro oggetto col quale sostituirlo, inceppa gli ingranaggi della circolazione e, quindi, della produzione capitalistica. Minty e gli altri ballerini, inoltre, grazie al loro investimento emotivo totale nei confronti del disco, fanno aumentare a livelli inimmaginabili il valore d'uso del piccolo oggetto di vinile e, allo stesso tempo, disattivano un analogo incremento del suo valore di scambio. Se il brano di Frank Wilson dovesse essere venduto in base alla propria popolarità, infatti, esso raggiungerebbe un prezzo incommensurabile e non potrebbe essere acquistato da nessuno. Come abbiamo visto, tuttavia, il *soul* non è destinato ad un ascolto domestico, sui giradischi dei singoli *fan*, ma è un fenomeno che trae parte del suo fascino dalla sua dimensione collettiva. Pertanto, è sufficiente che esista una sola copia del disco, scovata spesso per caso tra pile di vecchi dischi *soul* americani, per far sì che un'intera comunità possa goderne per un tempo che è destinato a durare ben oltre il ciclo di vita delle merci.

Per tutta questa serie di motivi, quelle di Minty e dei suoi omologhi *punk* e *skinhead*

321 K. MARX, *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica* («*Grundrisse*»), Torino, Einaudi, 1976, pp. 374-375.

risultano essere «subordinated, but not totally disempowered, positions»:³²² benché imbrigliati nella rete dei rapporti di produzione sia come lavoratori che come consumatori, essi, grazie al loro stile di vita sottoculturale che investe gli oggetti di una portata simbolica particolare, sono in grado di inceppare momentaneamente il funzionamento della società capitalistica. Minty, Joe e Terry, in questo modo, hanno la possibilità di «divenire attori e non semplici spettatori del teatro della produzione e del consumo dei beni».³²³ Per approfondire ulteriormente queste riflessioni e comprendere come siano gli stessi romanzi a suggerire un'interpretazione di questo tipo, si cercherà di investigare le modalità con cui questi illustrano il legame privilegiato che sussiste tra le sottoculture musicali e i loro oggetti.

Un fenomeno che balza immediatamente all'occhio durante la lettura dei romanzi è la presenza di lunghe liste di beni di consumo. All'interno di *Do I Love You?*, per esempio, sono proprio degli oggetti ad attirare l'attenzione di Haze, mentre questa è intenta ad osservare la pista da ballo:

Everyone seemed to be wearing badges. Pin badges, patch badges, iron-on logos. They said things like: Wigan Casino: The Spirit is Still Alive; Wigan Casino: Keep the Faith; Wigan Casino: The Dream Lives On. And if they weren't wearing badges they had tattoos: Northern Soul: A State of Mind and a Way of Life; Northern Soul: Keeps on Burning; Northern Soul: The Eternal Beat. Why, I wondered, did they feel the need to wear these words? Were they telling the world who they were, or were they reassuring themselves?³²⁴

Spille, toppe, giacche stampate: tutti questi accessori recano delle scritte che attestano la propria fede nei confronti del *Northern Soul*. Benché Haze sia scettica di fronte a questa modalità di gridare al mondo i propri gusti, l'insistenza ai riferimenti identitari - «to wear these words» - rientra nelle funzioni principali legate allo stile, il quale, in ambito sottoculturale, grazie a «un bricolage di segni, legati soprattutto alla moda e alla musica», costituisce uno strumento attraverso il quale «un gruppo sociale può segnalare la propria

322 J. FISKE, *Understanding Popular Culture*, cit., p. 23.

323 R. PEDRINI, *Skinhead*, cit., p. 56.

324 P. McDONALD, *Do I Love You?*, cit., pp. 224-225.

alterità rispetto alla cultura ufficiale». ³²⁵ Nel caso di *Human Punk*, a comparire sotto forma di elenco sono i nomi dei gruppi preferiti da Joe Martin e dagli amici. Questi, infatti, trascorrono i loro tempo libero

speeding through our lives, out and about watching the best bands going, bouncing along to the Clash, Pistols, Damned, Vibrators, UK Subs, Dr Feelgood – the Jam, Buzzcocks, Ramones, Chelsea, Motorhead, Generation X – the Slits, Members, Lurkers, Stiff Little Fingers, Penetration – 999, X-Ray Spex, Elvis Costello, Sham 69 – the Boys, Adverts, Innocents, Siouxsie – the Rezillos, Undertones, Cortinas, Ian Dury, Public Image – the Ruts, Business, Exploited, Billy Bragg – the Rejects, Upstarts, Anti-Nowhere League, Cock Sparrer, Madness – the Specials, Beat, Selecter, Bad Manners – on and on, a long old roll-call, tons of groups, millions of memories. ³²⁶

In questo brano il lungo elenco di cantanti e gruppi musicali, spaziando dal *punk* allo *ska*, si presenta come una sorta di *juke-box*, come un'ipotetica discografia in grado di spiegare, in termini musicali, un'esistenza e un modo di essere. Un discorso analogo può essere fatto per *Skinheads*; in questo romanzo, tuttavia, le sonorità che prevalgono sono quelle del *reggae*, la musica proveniente dalla Giamaica e di cui alcuni giovani bianchi della *working class* si innamorarono a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. Rimandando alla sezione successiva le riflessioni sulla formazione di un'inedita comunità solidale tra gli *skinhead* e gli immigrati dei Caraibi, ci limitiamo qui a riportare l'elenco che contraddistingue anche questo romanzo:

For Terry English being a skinhead is all about the boss sounds coming out of Jamaica – the pumped-up beat and stripped-down vocals of reggae music – and it's 'The Israelites' by Desmond Dekker and The Aces that sets him off – him and thousands of others – and soon he's finding out about Prince Buster and Laurel Aitken – Jimmy Cliff and Clancy Eccles – Dave Barker and Ansell Collins – the Trojan and Pama and Torpedo labels – 'Skinhead Moonstomp' by Symarip – The Shed clapping along to 'Liquidator' by Harry Johnson and his All-Stars. ³²⁷

Per concludere la rassegna delle liste presenti nei romanzi, si farà riferimento in maniera

325 P. P. MARTINO, *Down in Albion. Studi sulla cultura pop inglese*, Roma, Aracne, 2007, p. 7.

326 J. KING, *Human Punk*, cit., p. 132.

327 J. KING, *Skinheads*, cit., p. 53.

inaspettata anche a *L'amore degli insorti* di Stefano Tassinari: se nelle pagine precedenti abbiamo individuato nelle sottoculture impolitiche dei tratti che segnalano al loro interno una possibilità di agire sul piano della politica, nel romanzo dello scrittore italiano possiamo ravvisare un movimento analogo, ma di segno opposto. Tassinari, infatti, mostra come il politico, da solo, non sia sufficiente per raggiungere il cambiamento sociale: la frustrazione causata dai tempi lunghi della rivoluzione che ha spinto diversi militanti a forzare la mano e a intraprendere la via della violenza, infatti, può essere placata riempiendo di senso il presente, soddisfacendo, tramite l'impolitico, quei bisogni di socialità che da una parte rendono meno duro lo scontro con la realtà di tutti i giorni e dall'altra, proprio grazie alla tessitura di una comunità fondata da un vincolo affettivo forte, rende più praticabile la via del cambiamento. Tassinari, per esempio, scrive: «Che ne sanno i miei figli [...] di una cooperativa che stampava dischi bellissimi di gruppi dai nomi impronunciabili o grotteschi, come Omci, Tecun Uman, Henry Cow, Etron Fou?». ³²⁸

A questo punto, la necessità che sorge di fronte a tutte queste liste è quella di interrogarci sul loro significato, è quella di fornire un senso che giustifichi il ricorso a una soluzione descrittiva – l'accumulazione paratattica – che, in ambito narrativo, può essere considerata una costruzione marcata e che, quindi, sembra tesa a voler significare qualcosa che non risulta evidente ad una lettura immediata. Un approccio di questo tipo, d'altronde, è incoraggiato da un precedente illustre della critica letteraria come quello di Francesco Orlando. Proprio come nel suo saggio seminale dedicato agli oggetti, infatti, anche nel nostro caso «la forma [è] quella dell'*elenco*, più o meno lungo e insistito sia nel suo insieme sia nei suoi membri»: al suo interno le due costanti sono il riferimento insistito a «*cose* nel senso materiale della parola, fisicamente concrete dentro l'immaginario piano di realtà dei vari testi letterari» e la peculiarità di queste di apparire «ogni volta più o meno *inutili* o *invecchiate* o *insolite*». ³²⁹

A questo punto, la prima opzione che si prenderà in considerazione è quella suggerita da Gabriele Vitello, il quale sostiene che, in un contesto narrativo, «la

328 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., p. 26.

329 F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitabili e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015, p. 3.

rievocazione dei successi musicali del tempo [...] funziona come *appeal* alla partecipazione emotiva dei lettori quarantenni o cinquantenni».³³⁰ per quanto questa ipotesi abbia il pregio di mettere in guardia dall'insidia di uno sguardo eccessivamente nostalgico rivolto al passato, essa non spiega per quale motivo Trebbo, il figlio di Minty, diventi, come quest'ultimo, un *fan* del *soul* o, allo stesso modo, non chiarisce il motivo che spinge Laurel, figlio di Terry English, ad appassionarsi alla musica ascoltata dal padre. Se, come afferma Jerome Bruner, «realism in fiction must then indeed be a literary convention rather than a matter of correct reference»,³³¹ bisognerebbe mettere a tema questa «convenzione» e non ipotizzare, senza alcun riscontro, un'omologia tra il piano letterario e il responso dei lettori. Di questo passo, si correrebbe il rischio di affermare che i molteplici riferimenti alle componenti delle navi nei romanzi di Emilio Salgari funzionano come *appeal* ai lettori marinai.

La seconda opzione che si proverà a testare, quindi, è quella secondo cui il riferimento a tutti questi oggetti sarebbe finalizzato a costruire all'interno delle narrazioni ciò che Roland Barthes ha definito l'«effetto di reale»: grazie alla «caratterizzazione mediante elementi non essenziali»,³³² esemplificata dalla citazione di indumenti e canzoni degli anni Settanta, l'universo narrativo dei romanzi si arricchirebbe di dettagli utili a rendere più completa e credibile l'ambientazione storica della narrazione. In questa ottica, «la descrizione [...] non è giustificata da alcuna finalità di azione o di comunicazione»;³³³ essa, infatti, servirebbe esclusivamente a dotare di una maggiore tridimensionalità lo sfondo sul quale i personaggi compiono le loro gesta. Tuttavia, se si considerano «il barometro di Flaubert» e la «porticina di Michelet» citati da Barthes e la loro capacità di fornire l'«illusione referenziale» che permette loro di dire «noi siamo il reale», un'interpretazione del genere non sembra compatibile con il caso che si sta studiando. Gli oggetti citati dallo studioso francese, infatti, sono intercambiabili tra loro sia sull'asse paradigmatico che su quello sintagmatico: il «barometro di Flaubert» avrebbe potuto

330 G. VITELLO, *L'album di famiglia*, cit., p. 196.

331 J. BRUNER, *The Narrative Construction of Reality*, cit., p. 13.

332 R. JAKOBSON, *Il realismo nell'arte in I formalisti russi*, cit., pp. 95-107: 104.

333 R. BARTHES, *L'effetto di reale* in *Id.*, *Il brusio della lingua*, cit., pp. 151-159: 153.

benissimo essere un «termometro»; esso, inoltre, avrebbe potuto avere di fianco un «anemometro» e niente sarebbe cambiato nell'economia del racconto. Le liste degli oggetti sottoculturali, invece, ci mettono di fronte a una realtà differente: a livello paradigmatico elencare i titoli di inni religiosi, per esempio, avrebbe avuto un esito completamente diverso. Allo stesso modo, da un punto di vista sintagmatico, accostare tra loro gruppi musicali eterogenei avrebbe dato origine a una sequenza di nomi privi di un principio unificatore e la cui utilità, parodiando Barthes, sarebbe stata solo quella di poter dire: “noi siamo dei gruppi musicali”.

Il fatto che le liste di oggetti presenti nei romanzi sottoculturali abbiano una consistenza interna solo se costituite da elementi specifici, a loro volta accostati a determinati prodotti e non ad altri, dimostra che, oltre all'“effetto di reale”, queste ci vogliono rivelare qualcos'altro. Se l'obiettivo che Barthes si era posto nel suo saggio era quello di scovare nel barometro di Flaubert e nella porticina di Michelet «il significato di tale insignificanza»,³³⁴ in questo lavoro si cercherà di ricomporre l'apparente insignificanza della significatività delle liste.

Come punto di partenza è possibile prendere in considerazione la distinzione che Umberto Eco compie tra «lista pratica» e «lista poetica»: le prime, per esempio, «hanno funzione puramente referenziale e cioè si riferiscono a oggetti del mondo esterno e hanno lo scopo puramente pratico di nominarli ed elencarli»:³³⁵ come è stato evidenziato, questa tipologia di elenco, «interessata ai referenti e in ogni caso ai *significati*»,³³⁶ assolve al compito di suscitare nel lettore l'“effetto di reale” contenuto nei testi. La «lista poetica», invece, è «interessata ai suoni, ai valori fonici dell'elenco, ovvero ai *significanti*»:³³⁷ quando Terry English cita i Sex Pistols, il loro nome non ha una funzione denotativa, non intende rappresentare “il gruppo punk inglese composto da Johnny Rotten, Sid Vicious, Steve Jones e Paul Cook”. Esso, al contrario, opera al livello dello della connotazione e, grazie al «meccanismo retorico della sineddoche, [...] evoca un mondo di affetti e di ricordi».³³⁸ Il

334 *Ibidem*.

335 U. ECO, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009, p. 113.

336 *Ivi*, p. 118.

337 *Ibidem*.

338 M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 47.

nome dei Sex Pistols, in questo modo, richiama alla memoria le loro canzoni, i loro concerti, amicizie legate alla loro musica, esperienze amorose e così via. Moltiplicando queste sensazioni per il numero dei gruppi elencati, si capisce come queste liste siano la traccia di «millions of memories» e costituiscano dei solchi mnemonici che se toccati, come quelli dei dischi di vinile, risuonano di esperienze e di emozioni.

Dopo avere illustrato il procedimento grazie al quale i «dettagli» contenuti nelle liste vengono «sottratti al flusso della consuetudine e gettati a illuminare il mistero»,³³⁹ a questo punto è possibile procedere con l'analisi e cercare di individuare e dipanare i fili coi quali è intessuto il legame tra gli esponenti delle sottoculture e i loro oggetti. Seguendo il suggerimento di Roberto Esposito, non ci si focalizzerà né sulla "persona", categoria metafisica che non rende conto della specificità di ogni individuo, né sulle "cose", ma verrà adottato «l'angolo visuale del corpo», dove persone e cose si incontrano e queste ultime hanno la peculiarità di diventarne il «prolungamento simbolico e materiale».³⁴⁰ Per facilitare la nostra indagine sarà utile riportare un brano tratto da *The Rotters' Club*: Doug Anderton, uno dei ragazzi amici del protagonista Benjamin, si reca di nascosto a Londra, dove, in maniera fortuita, ha la possibilità di assistere a un concerto dei Clash. Ricordando la serata, Doug afferma:

It was a fantastic night [...]. Doug had never heard any of these songs before but in the months and years to come they would become his closest friends: 'Deny', 'London's Burning', 'Janie Jones' [...]. Doug surrendered to the noise and for an hour he pogoed like a madman in the dense, heaving heart of a crowd two hundred or more strong. The heat and the energy were overwhelming [...]. He was pushed and shoved and he pushed and shoved back with the best of them and he felt, for the first time that day, wonderfully and unexpectedly at home.³⁴¹

Assieme a più di duecento persone, Doug si scatena al suono delle canzoni, balla in modo disordinato seguendo il proprio istinto e, per la prima volta durante la giornata, nonostante si trovi in una città caotica come Londra senza conoscere nessuno, sente di

339 W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, p. 42.

340 R. ESPOSITO, *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi, 2014, p. VIII.

341 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 162.

essere in un ambiente accogliente, come se si trovasse a casa. 'Deny', 'London's Burning', 'Janie Jones' sono i brani del primo disco dei Clash: se venissero considerati esclusivamente dal punto di vista della merce, ovvero secondo il loro valore di scambio, essi potrebbero richiamare alla memoria il celebre «tavolo [...] a testa in giù» immortalato da Karl Marx nel *Capitale*, un tavolo che «sgomitola dalla sua testa di legno dei grilli molto più mirabili che se cominciasse a ballare». ³⁴² Tuttavia, se trattiamo le canzoni dei Clash dalla prospettiva del loro valore d'uso, queste smettono i panni del feticcio e, invece di danzare esse stesse come il tavolo di Marx, permettono a Doug di ballare, fanno sì che il loro ritmo s'insinui nel corpo del ragazzo, modulandone i movimenti.

Un concetto che ci permette di considerare contemporaneamente in un oggetto il suo 'valore di scambio' e il suo 'valore d'uso' e ci consente, allo stesso tempo, di prendere in esame ciò che lega questo oggetto a un individuo sembra essere quello di 'dispositivo'. Questo, secondo Giorgio Agamben, dal momento che il soggetto «è ciò che risulta dalla relazione [...] e dal corpo a corpo fra i viventi e i dispositivi» ³⁴³ è «una macchina che produce soggettivazioni» e, quindi, «una macchina di governo». ³⁴⁴ Esso ovviamente non instaura nei confronti dell'individuo un regime coercitivo, predeterminandone le soggettivazioni possibili: tramite il dispositivo della scrittura, per esempio, il soggetto, redigendo una richiesta di riscatto o componendo un romanzo, avrebbe la possibilità di trasformarsi rispettivamente in un rapitore o in un narratore. I dispositivi, pertanto, che si tratti di oggetti o di azioni, offrono un campo di possibilità più o meno limitate tramite le quali l'individuo, soggettivandosi, può agire nel mondo reale: la complessità nel comprendere in profondità questo processo è data dal fatto che, in questa prospettiva teorica, «the subject is itself a site of this ambivalence», poiché è, allo stesso tempo, «effect of a prior powerand» e «condition of possibility for a conditioned form of agency». ³⁴⁵ Il dispositivo, insomma, si configura come «una matassa, un insieme multilineare, composto

342 K. MARX, *Il Capitale. Libro primo*, Roma, Editori Riuniti, 1964, p. 103.

343 G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006, p. 22.

344 Ivi, p. 29.

345 J. BUTLER, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford (Ca.), Stanford University Press, 1997, pp. 14-15.

di linee di natura diversa»,³⁴⁶ si presenta come un prisma triangolare che, attraversato dalla luce costituita dall'agire umano, può sprigionare tutta la gamma dei colori dello spettro.

La figura del prisma triangolare non è stata selezionata in maniera casuale: essa, infatti, rappresenta l'immagine di copertina di *The Dark Side of the Moon*, celebre disco dei Pink Floyd che verrà utilizzato come esempio per chiarire le ripercussioni pratiche delle riflessioni effettuate fino a questo momento. Considerando il capolavoro del gruppo inglese come un dispositivo, esso ha sostanzialmente due modi di funzionare come tale. Nel primo modo, esso si presenta sotto «forma di merce» e permette all'individuo di soggettivarsi come consumatore: indagando gli aspetti economici della sua produzione, le implicazioni commerciali della sua distribuzione, la retribuzione degli artisti e dei tecnici, fino ad arrivare all'esborso economico compiuto dall'ascoltatore per acquistare la sua copia del disco, giungeremmo alla conclusione che *The Dark Side of the Moon* è il risultato finale della filiera produttiva che contraddistingue l'industria musicale. Una ricognizione di questo tipo ci permette di penetrare «l'arcano della forma di merce», la sua capacità di restituire agli uomini, «come uno specchio [...], l'immagine dei caratteri sociali del loro proprio lavoro, facendoli apparire come caratteri oggettivi dei prodotti di quel lavoro».³⁴⁷ È chiaro che, in una situazione di questo tipo, tra i poli della soggettivazione e dell'assoggettamento rispettivamente permessa e imposto dal dispositivo, l'attività dell'individuo verrebbe indirizzata verso la seconda di queste due estremità ed egli non avrebbe alcuna alternativa se non quella di subire la merce e le relazioni di potere di cui questa restituisce il «geroglifico sociale».³⁴⁸ Nel secondo caso, invece, *The Dark Side of the Moon*, esattamente come le canzoni dei Clash hanno fatto con Doug Anderton, funge da catalizzatore di esperienze significative per l'individuo, il quale, nel ballo, nell'ascolto collettivo, nel piacere fisico prodotto dalle vibrazioni dei suoni riscopre il proprio corpo e di essere un soggetto unico con desideri ed aspirazioni proprie. Come afferma Michel de Certeau, «questi modi di riappropriarsi del sistema esistente, che esprimono la creatività dei consumatori» sono forme di resistenza fondamentali poiché «mirano a *rigenerare forme*

346 G. DELEUZE, *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Cronopio, 2007, p. 11.

347 K. MARX, *Il Capitale. Libro primo*, cit., p. 104.

348 *Ibidem*.

di socialità deteriorate» attraverso «tecniche di riciclo» basate sulle «procedure delle pratiche quotidiane». ³⁴⁹

Se da una parte la merce esibisce la natura alienata dell'essere umano e taglia in due la società, dividendola tra lavoratori e proprietari, dall'altra l'oggetto sottoculturale ricomponendo questa faglia, propone una forma alternativa di socialità che asseconda le aspirazioni e le inclinazioni di ciascuno dei suoi componenti. Per fare sì che questo avvenga, bisogna «liberare ciò che è stato catturato e separato attraverso i dispositivi», la libertà alienata dell'uomo, «per restituirlo a un possibile uso comune»³⁵⁰ ed è necessario considerare ogni individuo non più come un mezzo il cui consumo alimenta la produzione delle merci, ma come un fine a cui, in maniera strumentale, l'oggetto sottoculturale può dischiudere forme inedite di «s/oggettivazione». «La barra (/)», come in *S/Z* di Roland Barthes, renderebbe visibile «il muro dell'allucinazione» del capitale come unica forma di produzione possibile, rappresenterebbe una sutura possibile al «taglio dell'antitesi» tra soggetti e oggetti, esalterebbe «l'obliquità del significante» e la sua potenzialità di liberare la sensualità inibita dei corpi, e, infine, sostituirebbe «l'indice del paradigma» della merce interscambiabile con quello del sintagma. In questo scenario, a fungere da principio ordinatore e da macchina di governo non sarebbe più il dispositivo-oggetto, ma il soggetto stesso.³⁵¹ Quest'ultimo si trasformerebbe in un «controdispositivo» e sarebbe capace di restituire all'uso comune ciò che era stato separato grazie a un modo di agire con e sugli oggetti che Agamben ha definito «profanazione».³⁵² Il filosofo italiano utilizza un termine che, probabilmente non a caso, richiama alla memoria la «storia [...] profana» degli uomini tracciata da Marx; una «storia» nella quale questi non sono considerati mere appendici della merce, ma impersonano, allo stesso tempo, «autori e attori del loro dramma».³⁵³

Dopo avere interrogato la presenza di numerose liste di oggetti all'interno dei romanzi ed essere giunti a una loro possibile interpretazione da un punto di vista teorico,

349 M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Lavoro, 2005, p. 22.

350 G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p. 26.

351 R. BARTHES, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1981, p. 100.

352 G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p. 28.

353 K. MARX, *Miseria della filosofia. Risposta alla filosofia della miseria di Proudhon*, Roma, Samonà e Savelli, 1968, p. 152.

sarà necessaria una ricognizione dei testi tesa a rintracciare al loro interno quelle specifiche forme di “s/oggettivazione “ delle quali si è tentato di delineare i contorni nei paragrafi precedenti. Visto che una delle critiche più frequentemente rivolte alle sottoculture musicali, riporta Simon Frith, è quella per la quale «pop is a classic case of alienation» in cui «something human is taken from us and returned in the form of a commodity»,³⁵⁴ il punto di partenza più indicato per intraprendere questo percorso sembra quello di prendere le mosse da *Human Punk*, un romanzo che reca nello stesso titolo una dichiarazione d'intenti, ovvero la possibilità di fronteggiare l'alienazione della periferia suburbana e ritrovare la propria dimensione umana mediante l'investimento emotivo e simbolico nel *punk*. La musica, per esempio, fornisce a Joe Martin un appiglio mnemonico in grado di ricordargli in maniera vivida le giornate spese con Smiles, l'amico morto suicida. John King, a questo riguardo, scrive:

I suppose our friendship was rooted in music, a shared interest, it was all we ever really talked about, and even now I can see Smiles coming into school with that first Clash album under his arm, 'Anarchy in the UK' tucked inside the sleeve, and when I got in that night I played them, hooked from the first drum roll of 'Janie Jones', my strongest memories of Smiles start from around this time, never mind I knew him since we were small.³⁵⁵

In questo brano le chitarre distorte dei Clash si mescolano alle chiacchiere quotidiane dei due amici e la voce urlata di Johnny Rotten salda per sempre, nonostante la morte di Smiles, un legame affettivo che ha trovato nella musica il terreno fertile sul quale fiorire. Ogni volta che la rullata iniziale di 'Janie Jones' rimbomberà dagli altoparlanti, la mente di Joe andrà all'amico scomparso e la canzone, lungi dall'essere un semplice oggetto, diventerà un mezzo al quale rivolgersi per ripensare, anche se solo per la durata del brano, a un momento spensierato e felice del proprio passato. Come ci conferma Massimo Fusillo, d'altronde, «il feticcio memoriale si basa sull'intreccio fra presenza e assenza, ed evoca una visione dell'arte come sopravvivenza, cenere viva, urgenza della memoria».³⁵⁶ Questo

354 S. FRITH, *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, Oxford, Blackwell, 1988, p. 12.

355 J. KING, *Human Punk*, cit., p. 132.

356 M. FUSILLO, *Feticci*, cit., p. 47.

spiega il motivo per cui un impiego simile della musica possa essere individuato anche all'interno di quei romanzi che non si occupano strettamente delle sottoculture. È il caso di *The Closed Circle*, all'interno del quale il *punk*, malgrado qualche episodio significativo come quello descritto prima e avente come protagonista Doug Anderton, gode di poco rilievo, probabilmente a causa delle simpatie dell'autore verso il coevo *progressive rock*. Quando Benjamin e l'amico Philip, in età matura, tentano di fare mente locale su un evento del passato che potrebbe aiutarli a ricostruire lo scenario del probabile omicidio di una loro conoscente, i due non riescono a risalire all'anno in cui il fatto è avvenuto, se non dopo aver preso in considerazione un indizio fondamentale. Coe, infatti, scrive:

What I'm trying to sort out now, in my mind, is the date of this event. I mean, I have no way at all of knowing how recently Paul had had this experience (if it was a real experience); but I think I can say, with some certainty, when he told us about it. When he waylaid us on his bicycle he was singing 'Anarchy in the UK' – I remember that, with complete clarity – so it can't have been any earlier than autumn 1976.³⁵⁷

La pubblicazione di 'Anarchy in the UK', canticchiata all'epoca da Paul, il fratello di Benjamin, diviene il *terminus post quem* sul quale i due amici possono basare la propria ricerca, la quale, grazie a questo elemento essenziale, avrà un esito positivo. La musica, in questo modo, dimostra di possedere sia la capacità di creare una spazialità sonora all'interno del quale i corpi possono abbandonarsi al suo ritmo sia la possibilità di inaugurare una nuova temporalità, alternativa a quella proposta dalla cronologia tradizionale e nella quale a susseguirsi non sono i giorni, i mesi e gli anni, ma le canzoni, i dischi e i concerti.

Deve essere proprio questa potenzialità istituyente ad avere suggerito a Gilles Deleuze e a Félix Guattari di individuare nel concetto di «ritornello» uno strumento teorico adeguato a descrivere le strategie impiegate dagli individui per orientarsi nel fascio di relazioni e concatenamenti che attraversano le loro esistenze. Per i due filosofi, infatti, «nel buio, colto dalla paura, un bambino si rassicura canticchiando» e le note che escono

357 J. COE, *The Closed Circle*, cit., pp. 241-242.

dalle sue labbra rappresentano per lui «l'abbozzo, nel caos, di un centro stabile e calmo, stabilizzante e calmante». Grazie a questo semplice gesto il bambino «salta dal caos a un principio d'ordine nel caos»: ³⁵⁸ egli, in questo modo, dà origine a una melodia il cui ritmo istituisce una forma di temporalità a misura d'uomo e le cui onde di propagazione creano «un cerchio attorno al centro fragile e incerto» ³⁵⁹ della sua figura, «un muro del suono» ³⁶⁰ che segnala la sua presenza agli altri e, allo stesso tempo, lo protegge dalle incursioni del mondo esterno.

Non è un caso che Deleuze e Guattari facciano riferimento al canto di un bambino, così come non è una coincidenza che Benjamin Trotter, il poco più che adolescente protagonista di *The Rotters' Club*, ricerchi nella musica una via per trovare la sua collocazione nel mondo, la sua dimensione individuale all'interno di una città metropolitana in continua via di espansione: all'età del bambino e a quella di Benjamin, infatti, è difficile che il tentativo di calibrare la propria personalità rispetto al mondo in cui si vive prenda la via della formulazione razionale e si presenti sotto forma di parola; è più realistico pensare, invece, che l'eventuale disagio verso una realtà in cui è difficile orientarsi venga esplicitato attraverso una forma di espressione meno mediata, come può essere, appunto, quella del canto o della musica. Jonathan Coe, nel suo romanzo, ci mostra alla perfezione come è strutturato questo percorso di ricerca, quali sono le valutazioni che esso implica da parte del ragazzo. L'autore, infatti, scrive:

He was aiming for something simple but resonant; austere but heartfelt; a suitable antidote, he hoped, to the different excesses against which he imagined himself rebelling, namely the ridiculous symphonic pretensions of Philip's progressive heroes, on the one hand, and on the other, the neo-neanderthal dynamism of punk, which Doug was just beginning to discover and enthuse about to his horrified friends. ³⁶¹

In questo brano ci troviamo di fronte alla situazione particolare nella quale Benjamin, per

358 G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Sul ritornello. Millepiani. Capitalismo e schizofrenia. Sez. III*, Roma, Castelvecchi, 1997, p. 5.

359 *Ibidem*.

360 *Ivi*, p. 6.

361 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 136.

comprendere chi sia veramente, deve capire innanzitutto che tipo di musica desidera suonare, quale possa essere il genere che gli garantirebbe la possibilità di esprimere in termini performativi ciò che sente dentro di sé e che non riesce a formulare con le sole parole. Se esibirsi su un palco con una *band* può essere riconosciuto senza problemi come un gesto performativo, risulta meno immediato pensare in questi termini quando l'attenzione viene posta sull'attività dell'ascolto. Come ci avverte Simon Frith, tuttavia, «"listening" itself is a performance» e, pertanto, «to understand how musical pleasure, meaning, and evaluation work, we have to understand how, as listeners, we perform the music for ourselves».³⁶² Anche in questo caso i romanzi presi in esame giungono in nostro soccorso: Joe Martin, protagonista di *Human Punk*, riconosce la capacità della musica di scandagliare con una manciata di note i recessi più profondi della sua psiche. Il personaggio nato dalla penna di John King, per esempio, rivela:

I don't know. Nobody knows. That's the trick, I suppose, getting inside the other person's head, seeing things from their point of view. That's the thing about music, specially the new bands, because they're putting into words what we're thinking. It's like *The Clash* album. The songs on there sum up our lives. That LP was already inside us, waiting for someone to write it down.³⁶³

Non è possibile sapere esattamente come funzioni il meccanismo - «That's the trick» afferma Joe Martin - attraverso il quale la musica riesce a imprimere una forma riconoscibile a sensazioni che percepiamo dentro di noi, ma alle quali non riusciamo ad accordare un significato ben definito. Forse in futuro le scienze cognitive saranno in grado di spiegare come opera la traduzione delle emozioni da parte della musica; fino a quel giorno, tuttavia, l'unica possibilità che rimane è quella di registrare gli esiti di questo processo e redigere un ipotetico dizionario bilingue all'interno del quale a determinate emozioni corrispondono altrettante canzoni. 'Career Opportunities', per esempio, costruisce un ponte metaforico tra *Human Punk* e *The Rotters' Club*: se nel capitolo precedente si è fatto riferimento al saggio di Brian Gibson sugli attentati ai pub di

362 S. FRITH, *Performing Rites*, cit., pp. 203-204.

363 J. KING, *Human Punk*, cit., p. 17.

Birmingham e al ruolo giocato da esso nell'inasprire le polemiche nei confronti dei Birmingham Six e della comunità irlandese, nel romanzo di John King questo sentimento di odio e di rivalsa viene neutralizzato proprio dalla canzone dei Clash. Joe Martin, infatti, afferma:

Everyone remembers the IRA bomb in Birmingham, every night another explosion or killing on the news, and even though my head is racing from the speed I've had I think of that wanker of a careers officer who told me to join the army, not just me either, told everyone to sign up, the Clash's 'Career Opportunities' running through my head, the lines about hating the army and the RAF, about not wanting to fight in the tropical heat.³⁶⁴

Nonostante l'impatto emotivo suscitato dalla strage nei pub e il suo utilizzo da parte del «careers officer» come volano per arruolare giovani militari da impiegare nei conflitti armati in cui l'Inghilterra è coinvolta, Joe Martin declina l'offerta che gli viene fatta. La canzone dei Clash, infatti, gli ha rivelato l'opportunismo mascherato da appello patriottico del funzionario. Essa, inoltre, grazie alle parole di Joe Strummer che descrivono gli unici lavori a cui sono destinati i giovani della *working class*, finisce per costituire una soglia di politicizzazione in grado di generare in Joe un sentimento dai tratti antagonisti nei confronti di quell'*establishment* che vorrebbe incatenarlo alla posizione sociale da cui proviene.

I dischi non servono solo a formalizzare un'impellenza che viene percepita sullo sfondo della coscienza: essi, a distanza di tempo dalla loro pubblicazione, si trasformano in documenti storici, in testimonianze tangibili che i giovani ascoltatori possono utilizzare per cercare di comprendere lo *Zeitgeist* di un'epoca che non hanno vissuto in prima persona. Malgrado l'esistenza di un patrimonio librario in grado di soddisfare ogni dubbio sul passato, la musica consente di gettare uno sguardo obliquo sugli stessi avvenimenti descritti dalla storiografia, attivando livelli di coscienza più profondi rispetto a quelli della sola sfera razionale. Cominciando a ricongiungere i fili che uniscono politico e impolitico e avvicinandosi, in questo modo, all'argomento della prossima sezione di questo capitolo, è

364 Ivi, p. 24.

possibile rintracciare l'opportunità appena descritta in *L'amore degli insorti* di Stefano Tassinari. Quando Paolo Emilio Calvesi prova a spiegare al lettore in cosa consistesse per lui l'antagonismo che si respirava durante gli anni Settanta, questa è la conclusione a cui giunge il personaggio:

Per me aveva ragione il vecchio Laing, l'antipsichiatra inglese che fece piazza pulita di tutti i ruoli. Pazienti e terapeuti dovevano stare sullo stesso piano, condividere lo stesso ambiente, dialogare tra loro come se per entrambi fosse necessario un supporto. Era il suo modo di essere "anti", e mai un prefisso si è rivelato più affascinante di questo. *Antipatici antipodi* cantava Claudio Lolli, cogliendo nel segno molto più di chi, seppur, con onestà, ci raccontava in musica di fiere dell'Est o di re di cioccolato.³⁶⁵

Quello che Paolo Emilio intende affermare non è che leggere *The Divided Self* di Ronald Laing non serva a nulla. L'ex militante, con queste parole, segnala un varco alternativo attraverso il quale avventurarsi nel percorso conoscitivo dedicato alla riscoperta degli anni Settanta e indica una via d'accesso privilegiata che, più immediata e sicuramente meno complessa di quella rappresentata dal testo dello psichiatra scozzese, offre al lettore una guida musicale con la quale integrare la ricerca sul periodo del passato che si intende ricostruire.

È sempre Tassinari, in un racconto intitolato "Parco Lambro" e contenuto nella raccolta *D'altri tempi*, a illustrare la convergenza definitiva tra la protesta politica e quella impolitica, narrando l'esperienza del Festival del Proletariato Giovanile, tenutosi per tre anni a Milano tra il 1974 e il 1976. Questa occasione, nonostante alcune problematiche che si sono presentate e che sono state cantate in maniera ironica da Gianfranco Manfredi nella sua 'Un tranquillo festival pop di paura', dimostra come l'attività politica possa essere veramente tale e condurre al cambiamento solo se l'intervallo tra l'oggi e il domani della rivoluzione viene riempito da un lavoro specifico sulla persona e, a partire da questa, su forme inclusive di socialità. Queste ultime da una parte impedirebbero alla frustrazione causata dai fallimenti provvisori di suggerire la tattica senza speranze di successo del terrorismo e dall'altra potrebbero costituire proprio quel grimaldello con cui aprire le

365 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., p. 16.

porte del presente all'irruzione di un futuro migliore. In questo modo, come afferma John Fiske, «the micropolitics that maintains resistances in the minutiae of everyday life maintains a fertile soil for the seeds of macropolitics without which they will inevitably fail to flourish».³⁶⁶ La rilevanza dell'esperienza del Parco Lambro viene riassunta alla perfezione da Tassinari. Egli, infatti, scrive:

Nel giro di pochissimo tempo erano cambiate le priorità e, in un certo senso, anche i percorsi, nel senso che quasi tutti ci eravamo resi conto dell'impossibilità di fare la rivoluzione nel giro di qualche anno, e quindi avevamo deciso – ognuno per conto proprio, ma tutti nello stesso momento – di vivere tutte le dimensioni della vita, senza più sacrificarne una o l'altra per riservare tutte le nostre energie alla realizzazione dell'obiettivo principale, pur senza rinunciare alla nostra identità politica.³⁶⁷

In questo contesto la musica, registrata o dal vivo, impone una revisione delle norme che, per l'opinione pubblica, dovrebbero disciplinare i corpi. Il giovane lavoratore presente al Parco Lambro, anche grazie ai vocalizzi e alle diplofonie di Demetrio Stratos, capisce che la sua esistenza può essere condotta secondo ritmi che non siano necessariamente quelli della fabbrica. Questo atteggiamento nei confronti della realtà, scrive Paul Gilroy, implica «the transformation of new modes of subordination located outside the immediate processes of production» e hanno come obiettivo finale quello di riappropriarsi, mediante la musica, di spazio, tempo e, soprattutto delle «relationships between individuals in their day to day lives».³⁶⁸

L'analisi delle relazioni tra gli individui durante la vita di tutti i giorni sarà proprio l'oggetto di studio dell'ultima sezione di questo capitolo, dove si cercherà di gettare nuova luce su una convergenza di tempi e spazi tanto effimera quanto ricca di significato come quella avvenuta, alla vigilia degli anni Settanta, tra i giovani della *working class* inglese e i coetanei immigrati provenienti dalla Giamaica. Questo avvicinamento che non ha precedenti nella storia dell'Inghilterra ed è stato reso possibile dalla sottocultura *skinhead*

366 J. FISKE, *Understanding Popular Culture*, cit., p. 193.

367 S. TASSINARI, *Parco Lambro* in ID., *D'altri tempi*, Roma, Alegre, 2011, pp. 93-108: 101.

368 P. GILROY, *There Ain't No Black in the Union Jack. The Cultural Politics of Race and Nation*, London, Routledge, 1995, p. 224.

non può essere fatto risalire alle politiche di integrazione promosse dal governo, ma è il frutto di una «epistemologia sensuale che allude a un sapere altro, subalterno e soppresso, situato nel corpo, ravvisato nel suono, registrato nel ritmo, trasmesso nella persistenza di una *bass history* del basso/dal basso».³⁶⁹

3.3. (Toni) Negri in Inghilterra

Nella sezione precedente si è visto come investire i beni di consumo di un elevato valore simbolico trasformi questi ultimi in oggetti sottoculturali che consentono agli individui chi li utilizzano di adottare stili di vita alternativi e di mettere in discussione il sistema capitalistico della circolazione delle merci. La sussunzione di questi oggetti da parte del mercato e la loro serializzazione avvengono sempre in un momento successivo a quello dell'incremento esponenziale del valore d'uso trasmesso loro dagli stili sottoculturali. Questo processo è analogo a quello descritto da Mario Tronti in relazione al rapporto tra lo sviluppo capitalistico e le lotte operaie: il filosofo italiano, infatti, sostiene che vedere «prima lo sviluppo capitalistico, poi le lotte operaie [...] è un errore» e che, in realtà, «lo sviluppo capitalistico è subordinato alle lotte operaie».³⁷⁰ In questi termini, l'antagonismo operaio costituirebbe il motore della storia moderna e costringerebbe il capitale a rimodulare continuamente le sue strategie per tenergli testa.

Compiendo un parallelismo tra la posizione di Tronti e le riflessioni svolte nelle pagine precedenti, si è cercato di dimostrare che la produzione seriale delle merci è sempre subordinata rispetto al consumo sottoculturale, e non viceversa. Si è tentato di dimostrare, quindi, come quest'ultimo permetta di perseguire da un punto di partenza impolitico risultati dal carattere indubitabilmente politico, come quello di inceppare il ricambio continuo di merci necessario al capitale per perpetuare la sua esistenza. Come sostiene Marx, tuttavia, proprio perché «qualunque sia la forma sociale del processo di

369 I. CHAMBERS, *Musica come metodo in Words and Music. Studi sui rapporti tra letteratura e musica in ambito anglofono*, a cura di P.P. Martino, Roma, Armando, 2015, pp. 25-32: 28-29.

370 M. TRONTI, *Lenin in Inghilterra* in ID., *Operai e capitale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 89-95: 89.

produzione, questo [...] dev'essere continuativo»,³⁷¹ il capitale, per sopravvivere, è costretto a lanciare nei confronti degli oggetti sottoculturali una controffensiva. Quest'ultima si manifesta sotto la forma della loro commercializzazione su larga scala. La proliferazione indiscriminata di merci uguali, infatti, fa sì che queste, anziché essere valorizzate dall'investimento simbolico della sottocultura, possano essere acquistate da chiunque con un piccolo investimento economico, annullando in questo modo ogni possibilità di differenziazione tramite gli oggetti. Questo «processo sociale di produzione, considerato in un nesso continuo e nel fluire costante del suo rinnovarsi» ci mostra come esso costituisca, oltre che un modo di produzione, anche «un processo di riproduzione»: ³⁷² i cambiamenti apportati alla produzione dal capitale per rispondere a operai e sottoculture, pertanto, sono finalizzati a mantenere invariato, nonostante le modifiche delle condizioni della produzione, il rapporto sociale di subordinazione che vede «da una parte il capitalista, dall'altra l'operaio salariato». ³⁷³

Se la riproduzione capitalistica agisce nel campo del lavoro e in quello delle sottoculture rispettivamente mediante gli strumenti del salario e della produzione seriale, essa, in ambito sociale, scrive Toni Negri, opera attraverso «il complesso della manovra sui redditi che possiamo chiamare spesa pubblica». ³⁷⁴ Lo Stato, nella prospettiva del filosofo operaista, in questo modo, non sarebbe più un agente imparziale preposto a realizzare il benessere della collettività, ma diverrebbe, al contrario, grazie alla possibilità di allocare le risorse pubbliche in un determinato modo anziché in un altro, un agente politico a tutti gli effetti. Uno dei modi possibili attraverso cui lo Stato può assecondare la logica del capitale riproducendone le condizioni sociali di esistenza è costituito dalla scuola: come spiegano bene Pierre Bourdieu e Jean Claude Passeron, infatti, chi sostiene che la scuola pubblica conceda a tutti i suoi studenti pari opportunità non tiene conto di un fattore determinante come può essere quello dell'estrazione sociale degli alunni. ³⁷⁵ Coloro che provengono dalla

371 K. MARX, *Il Capitale. Libro primo*, cit., p. 621.

372 Ivi, p. 621.

373 Ivi, p. 634.

374 T. NEGRI, *Dall'operaio massa all'operaio sociale. Intervista sull'operaismo*, a cura di P. Pozzi e R. Tomassini, Milano, Multhipla, 1979, p. 13.

375 Cfr. P. BOURDIEU – J.C. PASSERON, *La riproduzione. Teoria del sistema scolastico ovvero della conservazione*

working class, infatti, secondo meccanismi specifici di selezione ed esclusione che operano lungo tutto il percorso scolastico e in base al sistema di supporto economico messo a disposizione o meno dallo Stato, hanno molte meno possibilità rispetto ai coetanei di estrazione sociale superiore di ottenere al termine della loro formazione un lavoro dal salario maggiore rispetto a quello dei genitori. Il merito dei due studiosi, quindi, prendendo a prestito il titolo di un saggio sullo stesso argomento pubblicato dal CCCS, è quello di spiegare «how working class kids get working class jobs».³⁷⁶

Un'anticipazione di questo argomento è stata fornita nel capitolo precedente: si ricordi, per esempio, il caso di Steve Richards, il ragazzo di origini caraibiche presente in *The Rotters' Club* al quale, per motivi non dipendenti dalla sua persona, non viene rinnovata la borsa di studio per frequentare una prestigiosa scuola di Birmingham. A causa di questo provvedimento, Steve dovrà cominciare a lavorare per pagare la retta dell'istituto e ciò finirà inevitabilmente per condizionare la sua carriera di studente. Per Jacques Rancière una situazione di questo tipo contribuisce a rivelare l'«essenza nascosta» della scuola, ovvero la sua derivazione da quella «*schole* greca» frequentata da «quelli che sono uguali», non tanto perché cittadini di una democrazia, ma «perché possono disporre del proprio tempo libero e consacrano eventualmente questo privilegio sociale al piacere dello studio».³⁷⁷

Per approfondire ulteriormente il nesso tra istruzione, lavoro e sottoculture giovanili, in controtendenza rispetto a un'impostazione analitica che ha visto spesso le ultime trattate da una prospettiva «classless»,³⁷⁸ sarà interessante osservare le differenze che intercorrono tra la scuola rappresentata in *The Rotters' Club* e quella che compare, invece, in *Human Punk*. L'istituto King William's di Birmingham è una scuola elitaria, alla quale gli studenti provenienti dalla classe operaia possono accedere soltanto grazie a delle

dell'ordine culturale, Rimini, Guaraldi, 1972.

376 Il saggio di Paul Willis fa parte degli 'Stencilled Occasional Papers' pubblicati periodicamente dal CCCS. Questi possono essere consultati presso gli archivi della University of Birmingham; una loro selezione, tuttavia, è presente al sito: <http://www.birmingham.ac.uk/schools/historycultures/departments/history/research/projects/cccs/publications/stencilled-occasional-papers.aspx> [ultimo accesso: 5 settembre 2016].

377 J. RANCIÈRE, *Ai bordi del politico*, cit., p. 77.

378 S. FRITH, *Youth and Music in Id.*, *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 1-29: 13.

borse di studio. Le lezioni sono tenute da professori qualificati, le infrastrutture sono impeccabili e lo studio canonico è affiancato da attività complementari che contribuiscono a fornire ai ragazzi una formazione più ampia e diversificata. Una di queste, per esempio, è costituita dall'insegnamento della musica; riportando una discussione tra i genitori degli alunni e il docente di questa disciplina, Jonathan Coe, tuttavia, ci aiuta a comprendere come la musica viene concepita al King William's. L'autore, infatti, scrive:

'But you must know him,' she insisted. 'He's ever so musical. He plays the guitar.'

[The professor said:] 'Ah.' This gave him a useful let-out. 'Well, here at King William's, you see, we don't regard the guitar as a real instrument. Not a real classical instrument, that is.' [...]

'What does that mean, "Not a real instrument"? That's the only thing I object to about this school. It doesn't half give itself airs and graces.'

'You're right,' said the woman in front of her, turning. 'You know what really annoys me? The way they don't let the boys play football. Only *rugby*.'

'As if it was trying to be Eton or something.'³⁷⁹

Nonostante i Rolling Stones e i Beatles siano in vetta alle classifiche dei dischi più venduti, l'idea di musica proposta dagli insegnanti del King William's è ancorata al passato e, in un certo modo, si fonda su una concezione aristocratica che considera quella classica come l'unica tipologia di musica degna di essere appresa. Un discorso analogo può essere fatto anche per l'impossibilità per i ragazzi della scuola di giocare a calcio durante le ore di educazione fisica: a questo, sport popolare per antonomasia per la povertà dei mezzi di cui necessita per essere praticato, infatti, viene preferito il rugby. Il commento finale del genitore - «As if it was trying to be Eton or something» - alludendo a un istituto ancora più elitario del King William's, rende evidente la stratificazione del mondo scolastico inglese e chiarisce come le possibilità che esso offre ai suoi studenti siano strettamente collegate alla possibilità economica che questi hanno o meno di accedervi.

Se frequentare Eton costituisce una seria ipoteca sull'accesso all'istruzione universitaria o a un lavoro ben remunerato, i banchi della scuola della periferia londinese

379 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 48.

su cui si siede ogni mattina Joe Martin, il protagonista di *Human Punk*, lasciano intravedere un futuro meno radioso. È sufficiente osservare la descrizione che ci viene offerta del preside dell'istituto per comprendere come lo scenario che ci troviamo di fronte sia completamente diverso rispetto a quello esaminato in precedenza. John King, infatti, scrive:

The headmaster, Hitler, doesn't fuck about when it comes to discipline. He loves his cane. He's got three hanging on the wall of his office, and makes sure he keeps the wood vibrating, specially after Charlie May crept in and had a shit on his chair, an expensive-looking effort with armrests and a padded seat. Hitler never found out who did it, so made us all suffer. He would've expelled the boy and, if possible, had him sent to borstal.³⁸⁰

Già dal soprannome dato dagli studenti al preside – Hitler – si può comprendere il clima che aleggia nella scuola: l'aspirazione di quest'ultimo a spedire al riformatorio gli studenti indisciplinati, infatti, stride profondamente con lo zelo educativo che contraddistingue il King William's. Se, come scriveva Joseph Conrad, «it is the privilege of early youth to live in advance of its days in all the beautiful continuity of hope which knows no pauses and no introspection»,³⁸¹ l'idea espressa dall'autore di *The Shadow-Line* può essere valida anche quando il futuro, al contrario, non promette nulla di buono. È chiaro, quindi, come Joe Martin e i compagni di classe individuino nei piccoli atti di sabotaggio quotidiani - «Charlie May crept in and had a shit on his chair» - una delle poche possibilità concesse loro di esprimere il disagio per la propria condizione esistenziale, segnata dalla consapevolezza più o meno accentuata di essere destinati a incrementare le fila della bassa manovalanza del capitale.

L'antagonismo nei confronti di quelle figure autoritarie in cui i giovani studenti vedono materializzarsi l'ingiustizia commessa nei loro confronti non si limita allo scherzo citato poco fa, ma finisce anche per dare origine a delle pratiche che influiscono persino sul loro modo di parlare. Se la pronuncia corretta delle parole in inglese è un indice sociolinguistico che permette di misurare la variazione diastratica nella parlata

380 J. KING, *Human Punk*, cit., p. 18.

381 J. CONRAD, *The Shadow-Line. A Confession* (1916), Oxford, OUP, 1985, p. 3.

dell'individuo, tentare di avvicinarsi alle sonorità previste dall'alfabeto fonetico inglese da parte di un giovane della classe operaia potrebbe essere visto come un tentativo di emancipazione sociale. Osservando quanto scritto da John King, tuttavia, si noterà ben presto come le intenzioni di Joe Martin e degli amici vadano in tutt'altra direzione; l'autore inglese, infatti, riporta: «Fuck off cunt, Chris laughs, spitting out the T. It's a game we play, doing what the teachers tell us, not dropping our Ts, taking the piss out of the same teachers who call us lazy, hooligans, thick. So we make the T stand out, but for one word only».³⁸² L'intento dei ragazzi è chiaramente parodico e rappresenta il loro modo di reagire all'ipocrisia degli insegnanti, i quali, nonostante non vedano in loro altro che «lazy, hooligans, thick», pretendono che gli studenti parlino con una dizione perfetta.

Un'interpretazione di questo tipo permette di non incorrere nell'errore che attribuisce a un fantomatico «"sentimento giovanile", indifferenziato e trasversale che annullerebbe [...] le distinzioni sociali e la divisione in classi della società capitalista»,³⁸³ la ragione degli atti di insubordinazione compiuti dai ragazzi. Essa, al contrario, riconosce negli studenti di *Human Punk* degli individui in grado di comprendere la situazione sociale in cui sono situati e di elaborare strategie di opposizione che, per quanto velleitarie, sono comunque sintomatiche di una postura critica nei confronti dell'ordine esistente.

Benché Stuart Hall sostenga che «the people versus the power-bloc [...] rather than "class-against-class," is the central line of contradiction around which the terrain of culture is polarized»,³⁸⁴ l'analisi svolta fino a questo punto ci è utile per intraprendere lo studio della sottocultura *skinhead* partendo dal presupposto che quella individuata da Hall - «class-against-class» o «people versus the power-bloc», non è un'opposizione binaria nella quale uno dei due poli esclude l'altro. Essa, al contrario, rappresenterebbe proprio i due momenti all'opera nel corso del processo di riproduzione sociale: se la classe di provenienza ricopre un ruolo significativo nel determinare la professione lavorativa che si svolgerà nel futuro, infatti, è evidente che il «power-bloc», il gruppo di coloro a cui

382 J. KING, *Human Punk*, cit., p. 8.

383 R. PEDRINI, *Skinhead*, cit., p. 49.

384 S. HALL, *Notes on Deconstructing 'The Popular' in People's History and Socialist Theory*, ed. by R. Samuel, London, Routledge – Kegan Paul, 1981, pp. 227-240: 228.

spettano le decisioni in grado di condizionare la vita degli individui, tenderà ad avere una composizione sociale che rispecchia gli interessi della classe egemone e mirerà, quindi, a perpetuare la propria condizione privilegiata a discapito delle classi subalterne.

Di fronte a questo conflitto, data la giovane età e la politicizzazione pressoché nulla, non desta stupore il fatto che Joe Martin e Terry English, il protagonista di *Skinheads*, trovino nell'adesione alle sottoculture un mezzo idoneo a incanalare il loro antagonismo nei confronti del «power-bloc». Come spiegano i ricercatori del CCCS John Clarke e Tony Jefferson, infatti, «that these negotiations in youth culture should take place primarily in the leisure is not surprising for it is here that the controls of the dominant structural and cultural arrangements are at their weakest»:³⁸⁵ durante il tempo libero il controllo esercitato sui giovani è meno intenso rispetto a quello che viene esperito in famiglia o a scuola; è logico, quindi, che esso si configuri come il teatro principale nel quale mettere in scena i propri comportamenti trasgressivi.

Osservata dalla prospettiva musicale, questa esigenza consiste nel ricercare un genere e lo stile di vita ad esso collegato che facilitino l'ascoltatore nel fare emergere e nel rendere visibile la sua critica nei confronti della società. Alla luce delle riflessioni svolte in precedenza, pertanto, è improbabile che i giovani della *working class*, a differenza di quanto accade in *Rotters' Club*, trovino nel *progressive rock* un modello in cui rispecchiarsi. Come afferma Luciano Spaziante, infatti, questo tipo di musica in Inghilterra è «eminentemente [...] bianco e *middle class*»:³⁸⁶ anche se ovviamente non esiste un rapporto deterministico tra generi musicali e classi sociali, il tempo necessario per apprezzare – o anche solo per ascoltare! - un brano *progressive* richiede una disponibilità di tempo libero che i giovani della *working class*, già impegnati in lavori part-time in età scolare, non possiedono.³⁸⁷ Sono le stesse parole di Joe Martin, inoltre, a chiarirci cosa pensi il ragazzo di determinati atteggiamenti collegati a questo tipo di musica; egli, infatti, descrive i suoi ascoltatori come: «millionaires having a break from the country mansion, swimming-pool

385 J. CLARKE – T. JEFFERSON, *The Politics of Popular Culture. Cultures and Subcultures*, Stencilled Occasional Paper del CCCS, University of Birmingham, 1973, p. 10.

386 L. SPAZIANTE, *Dai Beat alla generazione dell'Ipod. Le culture musicali giovanili*, Roma, Carocci, 2010, p. 80.

387 Cfr. S. FRITH, *Youth and Music*, cit., p. 9.

rebels saying fuck all, lost up their own arseholes, wankers who think spending thousands on illegal drugs means they're fighting the system, we hated all that, still do».³⁸⁸

Se anche il *rock'n'roll* tradizionale, divenuto *mainstream* dopo essere stato negli anni Cinquanta un importante veicolo di atteggiamenti trasgressivi, non può costituire un tratto distintivo, quelli che saranno i primi *skinhead* operano una scelta assolutamente imprevedibile e dalle implicazioni suggestive. Per introdurre l'esito di questa decisione sarà utile riportare ancora una volta quali sono i dischi preferiti dal protagonista di *Skinheads*:

For Terry English being a skinhead is all about the boss sounds coming out of Jamaica – the pumped-up beat and stripped-down vocals of reggae music – and it's 'The Israelites' by Desmond Dekker and The Aces that sets him off – him and thousands of others – and soon he's finding out about Prince Buster and Laurel Aitken – Jimmy Cliff and Clancy Eccles – Dave Barker and Ansell Collins – the Trojan and Pama and Torpedo labels – 'Skinhead Moonstomp' by Symarip – The Shed clapping along to 'Liquidator' by Harry Johnson and his All-Stars.³⁸⁹

Tutte quelle riportate da John King sono canzoni *reggae*. Al giorno d'oggi, grazie alla globalizzazione e ai suoi effetti sulla diffusione degli stili musicali etnici, una scelta del genere non desterebbe scalpore. Il fattore decisivo di questa affiliazione, infatti, è sicuramente quello temporale: Terry e molti suoi coetanei si appassionano al *reggae* proveniente dalla Giamaica sul finire degli anni Sessanta, *prima* dell'uscita nelle sale cinematografiche del film *The Harder They Come* (1972) e *prima* che Bob Marley si recasse a vivere in Inghilterra (1976).³⁹⁰ La scelta di modulare la propria esistenza secondo le frequenze musicali provenienti dall'ex-colonia, pertanto, si verifica *prima* che il *reggae*

388 J. KING, *Human Punk*, cit., p. 134.

389 J. KING, *Skinheads*, cit., p. 53.

390 Per Simon Jones il film *The Harder They Come* di Perry Henzell nasce prevalentemente dall'esigenza commerciale di promuovere il *reggae* tra il pubblico inglese bianco. Recandosi al cinema, infatti, secondo lo studioso, gli spettatori possono godere della musica senza avventurarsi, come gli *skinhead*, nei locali frequentati dai giovani immigrati di origine giamaicana. Cfr. S. JONES, *Black Culture, White Youth. The Reggae Tradition from JA to UK*, London, Macmillan, 1988, p. 69. Un'idea simile è rintracciabile nel brano 'Safe European Home' dei Clash: al termine della canzone contenuta nel disco *Give 'Em Enough Rope* (1978), infatti, Joe Strummer, riferendosi ai turisti inglesi in Giamaica che vorrebbero godere di un *reggae* depurato dalle contraddizioni sociali che ne sono alla base, afferma: "Whoa, the harder they come, n' the home of ol' blue beat | Yes I'd stay an' be a tourist but I can't take the gun play".

diventi un genere musicale di massa in Inghilterra. Ciò avviene, in parte, perché, rispetto al *rock* bianco, «la musica giamaicana [...] racconta[...] molto più della vita quotidiana, del mondo reale e dell'essere "diversi da"»: ³⁹¹ le avventure amorose, le serate in compagnia e le difficoltà della vita quotidiana del *rude boy*, il teppistello di strada immigrato in Inghilterra dai Caraibi e che ascolta il *reggae*, colpiscono l'immaginario degli *skinhead* e spingono questi ultimi a vedere nella sua figura il riflesso della loro condizione sociale subalterna.

Negli stessi anni in cui Enoch Powell prospetta per l'Inghilterra "rivers of blood" causati dall'immigrazione incontrollata, ³⁹² pertanto, un gruppo di giovani inglesi si reca nei locali frequentati dagli immigrati giamaicani per ascoltare i propri artisti preferiti e dà origine a forme di socialità inedite che oltrepassano le barriere razziali e stabiliscono nuovi modi di stare assieme. È lo stesso Terry English, di fronte al clima di ostilità in cui le comunità di migranti si trovano a vivere nei primi anni Settanta, a evidenziare il carattere eccentrico di questa sua scelta. Egli, infatti, rivendica che: «There's some people call reggae primitive – nigger music – jungle sounds for coons and wogs – but the mods and the skinheads stand up for the West Indian singers when they come to England – and the sound of ska is special – he can't explain it». ³⁹³

Gli *skinhead* non si limitano soltanto a frequentare i locali dove i *dj* riproducono brani *reggae* e *ska*; essi adottano anche il modo di vestire degli immigrati caraibici, rivoluzionando così la moda della *working class*. In Inghilterra, infatti, come riporta Ted Polhemus, «a parte i più ricchi», quasi tutti «indossavano abiti confezionati industrialmente e [...] la maggioranza vestiva in modo squallidamente conformista»: ³⁹⁴ gli *skinhead*, al contrario, ispirandosi alla tradizione giamaicana, per la quale «l'idea degli abiti su misura [...] non era certo una novità, [...] anche per chi non aveva molti soldi», ³⁹⁵

391 R. PEDRINI, *Skinhead*, cit., p. 65.

392 Enoch Powell tiene il suo celebre discorso nel 1968. Per approfondire le posizioni razziste promosse dal politico conservatore inglese si veda: T. NAIRN, *Enoch Powell: the New Right*, «New Left Review», May - June 1970, LXI, 1, pp. 3-27.

393 J. KING, *Skinheads*, cit., p. 54.

394 T. POLHEMUS – P. PACODA, *La rivolta dello stile*, cit., p. 48.

395 *Ibidem*.

disinnescano il nesso che lega il valore dell'abito alla sua funzionalità, introducono uno scarto decisivo tra la propria provenienza sociale e la tipologia di consumo che ci si aspetterebbe da dei giovani lavoratori. I ragazzi della *working class* che aderiscono alla sottocultura, in questo modo, dimostrano che l'eleganza e l'abito come segno distintivo non costituiscono una prerogativa esclusiva delle classi più agiate, ma possono diventare un mezzo a disposizione di chiunque per sottrarsi al proprio destino sociale, per rendere visibile un modo d'essere che altrimenti rimarrebbe inespresso. Terry English, guardandosi allo specchio e ripensando al suo passato di *skinhead*, per esempio, è ancora orgoglioso della sua scelta e dei vantaggi che questa ha comportato per lui nel corso della sua esistenza. Egli, infatti, afferma:

Pulling his Crombie on, Terry stopped in front of the mirror in the hall and smiled. He dressed smart and moved with the times, always wore a neatly ironed Ben Sherman shirt and Levi jeans, his hair shaved in a number two crop, the main difference from his youth the air-ware soles of the Timberlands he sometimes wore to work. Even those matched the DM model. They said everything was different these days, but nothing had really changed. The skinhead style had gone mainstream years ago, even if the kids traded under different names.³⁹⁶

Skinhead e *rude boy* non condividono soltanto i medesimi gusti nella musica o nel vestire. La scelta di condividere l'amore per gli stessi dischi e per i medesimi abiti costituisce la materializzazione visibile di un tratto comune decisamente più significativo. Ciò che unisce queste due figure e che spinge la prima a legarsi alla seconda, per chi scrive, è la posizione condivisa all'interno del processo di riproduzione capitalistica. Per Toni Negri, infatti, il migrante incarna appieno la figura dell'«operaio socializzato nell'insieme dei suoi interessi»,³⁹⁷ poiché i meccanismi della riproduzione sociale che investono anche la *working class* bianca e che sono stati descritti in precedenza assumono nei suoi confronti una rilevanza ancora maggiore. Secondo il filosofo italiano, infatti, «nell'emigrazione si matura un comportamento operaio in cui [...] i problemi della riproduzione (la famiglia, la

396 J. KING, *Skinheads*, cit., pp. 6-7.

397 T. NEGRI, *Dall'operaio massa all'operaio sociale*, cit., p. 164.

scuola per i figli, la lingua ecc.) divengono fondamentali».³⁹⁸ in questo contesto la manovra sui redditi operata dallo Stato si rivela decisiva per quanto riguarda molteplici aspetti della vita quotidiana di cui «l'operaio multinazionale» necessita per sopperire al trauma, non solo emotivo, ma anche economico, che l'immigrazione comporta. È chiaro, quindi, che la difficoltà nell'accedere agli aiuti forniti dal *welfare*, l'obbligo di frequentare scuole situate in quartieri problematici e la difficoltà nel trovare lavori che non siano sottopagati contribuiscono a bloccare l'immigrato nella sua posizione di subalternità. Questa situazione viene descritta in termini molto efficaci da Salman Rushdie: secondo lo scrittore, infatti, «British authorities, no longer capable of exporting governments, have chosen instead to import a new Empire»:³⁹⁹ se il dispositivo di assoggettamento delle popolazioni straniere in ambito coloniale operava alla luce del sole, una volta terminata l'esperienza imperiale lo stesso strumento di dominio si rivolge entro i confini della madrepatria e, in maniera più nascosta e subdola, si trasforma da sottomissione operata tramite la forza fisica in controllo biopolitico realizzato mediante le manovre sulla spesa pubblica.

È per questa serie di motivi che in questo lavoro non si condivide l'idea di John Clarke, per il quale «the Skinhead style represents an attempt to re-create [...] the traditional working class community, as a substitution for the real decline of the latter»:⁴⁰⁰ l'immedesimazione di Terry English con il *rude boy*, infatti, non mira affatto a ripristinare la «traditional working class», ma punta, grazie alla comprensione di essere, come l'immigrato, «il nesso sociale della ristrutturazione multinazionale del capitale»,⁴⁰¹ a sperimentare nuovi modi di stare assieme in termini antagonisti. Per riassumere, il sodalizio tra *skinhead* e immigrati caraibici rappresenterebbe proprio quella forma di «ricomposizione»⁴⁰² di classe tanto teorizzata dai pensatori operaisti.

Uno degli aspetti più singolari di questo sodalizio deriva dal fatto che esso non è il

398 *Ibidem*.

399 S. RUSHDIE, *The New Empire within Britain* in ID., *Imaginary Homelands*, cit., pp. 129-138: 130.

400 J. CLARKE, *The Skinheads and the Magical Recovery of Community in Resistance through Rituals*, cit., pp. 99-102: 99.

401 T. NEGRI, *Dall'operaio massa all'operaio sociale*, cit., p. 164.

402 Ivi, p. 166.

frutto di un lavoro politico tradizionale, ma è veicolato dalle frequenze del *reggae*, dal volume altissimo dei *sound system* migrati dalla Giamaica in Inghilterra. Di fronte a una società che marginalizza i giovani della *working class*, bianchi e neri, la musica costruisce un ponte tra le due comunità, «smuove un legame affettivo [...] evocando un territorio temporaneo e una casa transitoria nel mondo».⁴⁰³ Questo fenomeno agisce spesso a livello inconscio e corporale; esso opera a un livello di coscienza talmente profondo che lo stesso Joe Martin, stregato come Terry English dalla musica giamaicana, non riesce a spiegarsi il motivo di tanta fascinazione. Egli, infatti, afferma:

Even though I'm into lyrics, words that tell a story, it doesn't matter with this reggae, it's pure sound, gets inside my head, everything slowing down, giving me time to think [...]. Against the speed and anger of punk all the time, [you] have to stop and have a breather now and then, slow your thinking down.⁴⁰⁴

Come è stato ampiamente spiegato nella sezione precedente, nelle occasioni di ascolto collettivo «the politics were there but they were sublimated, as in reggae, to the rhythms. And the rhythms were what pulled the crowds in».⁴⁰⁵ La danza a ritmo di *reggae*, pertanto, non rappresenta soltanto un modo per sfuggire alla quotidianità: nella dimensione ludica del ballo, infatti, la pista diviene un luogo in cui il colore della pelle passa in secondo piano e in cui vengono poste le fondamenta per un nuovo modello di comunità. Questa potrebbe assomigliare al logo della casa discografica inglese 2 Tone, impegnata sul finire degli anni Settanta a far riscoprire alle nuove generazioni la musica ascoltata dai primi *skinhead*. Esso, infatti, prevedeva «black and white adjacent yet separate, different but connected like the squares on a chessboard».⁴⁰⁶ Come rivela Terry English, per esempio, quando gli altoparlanti del *club* diffondono le note di 'Liquidator', la canzone sprigiona una «trance-like energy» che ha il potere di «bringing the generations together, tightening a tribe that had to stay united against its enemies»:⁴⁰⁷ la canzone del produttore

403 I. CHAMBERS, *Mediterraneo blues*, cit., p. 21.

404 J. KING, *Human Punk*, cit., p. 74.

405 D. HEBDIGE, *Cut 'N' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*, London, Methuen, 1987, p. 110.

406 Ivi, p. 108.

407 J. KING, *Skinheads*, cit., p. 277.

giamaicano Harry J instaura connessioni tra individui di generazioni ed etnie differenti. Essa dà origine a un legame sociale che prefigura una possibile controffensiva nei confronti dei meccanismi della riproduzione capitalistica. Si può affermare a questo punto che la musica *reggae*, come nell'Atlantico nero descritto da Paul Gilroy, diventa per gli *skinhead* un mezzo cruciale e irrinunciabile: nel momento in cui il subalterno possiede un «limited expressive power of language», essa, infatti, diviene «a surrogate for the other forms of individual autonomy denied».⁴⁰⁸ Giungere a una conclusione di questo tipo è stato possibile grazie una modalità di lettura dei testi che, seppur richiamando il «contrapuntal reading» teorizzato da Edward Said, ci sentiamo di ribattezzare come “lettura in levare”. Essa, benché operi come il concetto elaborato dall'autore di *Culture and Imperialism*, ovvero considerando «both processes, that of imperialism and that of resistance to it»,⁴⁰⁹ paga il suo tributo terminologico al ritmo che caratterizza la musica giamaicana. Se il “battere”, il momento accentato della scansione temporale del ritmo, rappresenta il discorso dominante, richiamando in certi frangenti la cadenza oppressiva della catena di montaggio, il “levare”, al contrario, con la sua sospensione, ci introduce a un mondo diverso da quello della *routine* e riesce a «mobilitare solidarietà primarie che nessuna organizzazione complessa potrebbe stabilmente tenere insieme».⁴¹⁰

Un tipo di convergenza come quello appena analizzato, per quanto suggestivo, è sprovvisto di quella progettualità che solo un inquadramento politico, per esempio, potrebbe garantire. Questo connubio è soggetto a una continua messa in discussione dei suoi termini. Come ci spiega Simon Jones, d'altronde, «the dialectic between similar class positions and perceived racial divisions was played out incessantly in a dialogue of response and counter-response that continually fluctuated between inclusion and exclusion»:⁴¹¹ l'avvicinamento degli *skinhead* alla cultura dei migranti, quindi, non è privo di contraddizioni e spesso, come prevedibile, ha dato origine a momenti di tensione, sorti il maggior numero delle volte per cause indipendenti dalla volontà dei diretti interessati.

408 P. GILROY, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London – New York, Verso, 1996, p. 74.

409 E. SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage, 1994, pp. 66-67.

410 A. MELUCCI, *L'invenzione del presente*, cit., p. 82.

411 S. JONES, *Black Culture, White Youth*, cit., p. 178.

Per addentrarci nella questione, il modo migliore è quello di riportare la reazione di Terry English di fronte alla richiesta di esprimere un giudizio su un documentario dedicato agli *skinhead* e trasmesso in televisione:

- Did you watch the programme last night? She asked.

Terry had seen it advertised. Called *Skinheads and Swastikas*, it dealt with far-right groups in Eastern Europe, shaven-headed youths in green flight-jackets, *sieg-heiling* for the cameras. He knew it would be the same old bollocks, the chances for the ponces in the media to boost their egos and pocket some easy cash. They didn't have a clue what being a skinhead was about, and didn't want to know either.⁴¹²

In questo caso, il procedimento messo in atto all'interno dal documentario è quello della «convergence»; esso consiste nel «linking of the specific issue to others by labelling, either explicitly or implicitly»:⁴¹³ partendo da elementi comuni agli *skinhead* e ai *naziskin* come il taglio di capelli e l'abbigliamento, gli autori etichettano entrambi i gruppi come razzisti, ignorando come per i primi, in virtù delle motivazioni illustrate prima, l'accusa di razzismo è quanto di più infondato possa esistere. Come ribadisce ancora Iain Chambers, d'altronde, «skinhead subculture represented a desperate assertion [...]: the opposed symmetry of defiant black youth and a rigid image of a 'traditional' white working class that had in the meantime been extensively remade».⁴¹⁴

Una delle possibili cause che hanno reso credibile per l'opinione pubblica la rappresentazione fornita dal documentario va rintracciata nei rari casi di violenza in cui sono stati coinvolti degli *skinhead*. Questi episodi, che hanno assunto il nome di *paki bashing*, consistevano prevalentemente nel pestaggio indiscriminato di migranti provenienti dal subcontinente indiano, il più delle volte individuati tra i proprietari di piccoli negozi al dettaglio. Nonostante questi casi isolati, tuttavia, quella messa in atto dai *media* attraverso la concentrazione dell'attenzione dell'opinione pubblica sui pochi episodi di razzismo, anziché sulla contestazione rivolta dagli *skinhead* alla crisi della società inglese, è stata considerata da alcuni studiosi come una «fabulazione simbolica che deve

412 J. KING, *Skinheads*, cit., p. 8.

413 J. CLARKE ET AL., *Subcultures, Cultures and Class*, cit., p. 70.

414 I. CHAMBERS, *Urban Rhythms*, cit., p. 164.

servire allo scopo di rassicurare la gente». ⁴¹⁵ A questo riguardo, tra l'altro, è da notare come diversi studiosi abbiano riconsiderato il fenomeno del *paki bashing*, sottraendolo alla categoria dell'assalto razziale e riconducendo la sua matrice al paradigma della lotta di classe. Come sostiene Valerio Marchi, infatti, «a cementare l'alleanza tra giovani bianchi e giovani neri contro [...] l'arrembante aggressività economica degli asiatici [...] è l'esclusione permanente da una società del benessere disposta ad accogliere e premiare soltanto chi si adegua agli spietati canoni del mercato». ⁴¹⁶

Malgrado questo chiarimento, la pervasività dei mezzi di comunicazione di massa in più di un'occasione si è rivelata efficace e ha finito per condizionare non solo l'immaginario dell'opinione pubblica inglese, ma anche quello dei migranti. Come scrive John King nel suo romanzo, infatti, «for Asian people a skinhead means the National Front, racists who attack innocent people in the street». ⁴¹⁷ Una conseguenza drammatica di questa rappresentazione mistificata degli *skinhead* è costituita dagli scontri verificatisi nel 1981 a Southall, un sobborgo di Londra contraddistinto da un'elevata presenza di migranti. Questa rissa ha visto contrapposti tra loro un gruppo di *skinhead* che si era recato alla Hamborough Tavern per assistere a un concerto e alcuni membri della comunità asiatica. ⁴¹⁸ Mentre alcuni studiosi hanno ricostruito l'accaduto attraverso il *frame* del razzismo, addossando, quindi, la responsabilità degli incidenti agli *skinhead*, ⁴¹⁹ altri, invece, in maniera più accurata, hanno affermato come l'inizio dei tafferugli sia, in realtà, da imputare ai giovani asiatici. Questi, credendo che il concerto fosse un raduno di razzisti, infatti, decisero di attaccare per primi per evitare di trovarsi impreparati di fronte all'assalto dei presunti *naziskin*. ⁴²⁰

415 R. PEDRINI, *Skinhead*, cit., p. 37.

416 V. MARCHI, *La sindrome di Andy Capp*, cit., p. 84.

417 J. KING, *Skinheads*, cit., pp. 132-133.

418 John King offre la sua ricostruzione dell'avvenimento nel capitolo del romanzo intitolato 'Running Riot in '81'. Cfr. Ivi, pp. 129-134.

419 Cfr. D. HEBDIGE, *Subculture*, cit., pp. 58.

420 Lo studioso di sottoculture Valerio Marchi, per esempio, scrive: «in un clima di allarme per le aggressioni e le provocazioni dei fascisti [...] si sparge la voce che nella zona si terrà un concerto di gruppi *skinhead*, che la stampa già dipinge da qualche anno come geneticamente razzisti [...]. Ambienti del Socialist Worker's Party, partito che ha sempre guardato all'Oi! con sospetto, contribuiscono ad aumentare il clima d'allarme. Memori delle violenze fasciste del '79 le strutture di difesa si organizzano, quindi, attaccando il 'nemico' per non doverne subire l'iniziativa». In V. MARCHI, *Teppa*, cit., p. 121.

Nonostante queste necessarie precisazioni, il fenomeno del *paki bashing*, condannabile indipendentemente dalle motivazioni etniche o di classe di cui è sintomo, fa emergere come il sodalizio tra *skinhead* e immigrati sia un legame fragile e in balia delle contingenze. Anche se le sottoculture, come in questo caso, possono dimostrarsi reazionarie, come spiega John Fiske, «they are rarely purely reactionary»:⁴²¹ se da una parte in certi *skinhead* permangono atteggiamenti di tipo razzista, dall'altra la maggior parte di questi rende possibile la nascita di una solidarietà inter-etnica difficilmente immaginabile nell'Inghilterra degli anni Settanta. Gli *skinhead*, così come i *punk*, inoltre, non travalicano solo i confini del colore della pelle, ma danno vita a uno stile di vita dove anche le frontiere del *gender* vengono rimesse in discussione. Come racconta John King in *Human Punk* infatti:

There was a bloke who came in the pub who wasn't into the music at all, but pointed out to me one night that there was a lot of women on the tapes, up front staging, and he was right. I pictured some of them I'd seen in the flesh – Pauline Murray, Siouxsie Sioux, Poly Styrene, Debbie and Beki, Pauline Black – plus bands like the Slits, Innocents, Bodysnatchers, and I'd never realised it was unusual for the harder music. It was true, there were women involved from the start, but without any big hippy feminist speeches or man-hating, and they weren't dolly birds in frilly dresses, or with their tits hanging out like on Page 3 of the *Sun*.⁴²²

Questo spostamento dei confini del senso comune è reso possibile dalla caratteristica unica della musica di «rivelarci in filigrana la cifra di un diverso “pensiero del noi”»:⁴²³ mettendoci in ascolto di sonorità estranee a quelle della quotidianità, il nostro corpo ci rivela la possibilità di vivere secondo ritmi alternativi. Questo sentimento permette «la sospensione dell'adesione immediata» ai rapporti sociali che descrivono l'esistente e «il riconoscimento di questi stessi rapporti»:⁴²⁴ la musica, in questa prospettiva, diviene uno strumento euristico in grado di trasmettere all'individuo la consapevolezza del posto che

421 J. FISKE, *Understanding Popular Culture*, cit., p. 177.

422 J. KING, *Human Punk*, cit., p. 196.

423 J.-L. NANCY, *All'ascolto*, cit., p. XXIII.

424 P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 245.

questo occupa nel mondo e gli strumenti per cambiarlo. In questo modo «l'amor fati»⁴²⁵ del «prigioniero che ama la sua cella perché non gli viene concesso di amare altro»,⁴²⁶ per richiamare la frase di Adorno riportata in apertura di capitolo, può «trasformarsi in *odium fati*»⁴²⁷ e dare origine a pratiche antagoniste capaci di cambiare in maniera radicale la realtà. La musica, grazie alla sua capacità di passare indisturbata «across fences and walls and oceans, across classes, races and nations»,⁴²⁸ prefigura alleanze inedite tra «esperienze minute ma estremamente intense»⁴²⁹ e rende possibile possibile innestare questo «livello microfisico di realtà insubordinate»⁴³⁰ in un soggetto politico al quale, l'attenzione "all'oggi" dell'approccio sottoculturale, può ispirare una condotta capace di riempire di senso il presente e di porre le basi per il cambiamento del "domani".

425 *Ibidem.*

426 T.W. ADORNO, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, cit., p. 23.

427 P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 245.

428 S. FRITH, *Music and Identity* in ID., *Taking Popular Music Seriously*, pp. 293-312: 310.

429 T. NEGRI, *Dall'operaio massa all'operaio sociale*, cit., p. 135.

430 *Ibidem.*

4. Lo spirito continua⁴³¹

Nei capitoli precedenti di questo lavoro i romanzi dedicati alla rivolta politica e a quella sottoculturale degli anni Settanta sono stati analizzati sotto diversi punti di vista: è stato possibile notare, per esempio, come questi testi possedano il più delle volte una struttura cronologica comune. Questa, mediante l'impiego di una cornice narrativa o grazie a un'estensione del tempo del racconto che abbraccia più generazioni, è in grado di articolare tra loro temporalità differenti e di illuminare i meccanismi che regolano la formazione del sapere attorno agli episodi di ribellione che hanno contraddistinto gli anni Settanta in Italia e in Inghilterra.

Allo stesso modo, all'interno di questi romanzi è stato evidenziato il ruolo fondamentale assunto dall'istanza narrativa in prima persona: attraverso lo stilema retorico della focalizzazione interna, infatti, gli autori affrontati fino a questo momento sono in grado di reintrodurre nel discorso pubblico sugli anni Settanta gli enunciati di quegli individui che, definiti all'epoca della loro comparsa come *folk devil*, sono spesso stati fatti oggetto di rappresentazione e raramente sono stati considerati come soggetti portatori di parola e in grado, quindi, di autorappresentarsi.

Infine, sempre nei capitoli precedenti, si è tentato di smussare la rigida opposizione tra le sottoculture musicali e i movimenti politici, dimostrando come entrambi, sebbene con modalità differenti, possano costituire per gli individui un'importante risorsa per dare vita a processi soggettivi di emancipazione. Se le prime, infatti, riescono a generare forme di affettività e di socializzazione capaci di esercitare una critica impolitica nei confronti della società capitalistica, i secondi, invece, grazie alla loro peculiare propensione a progettare un futuro differente, sono in grado di estendere la loro critica nei confronti dell'esistente oltre la dimensione della quotidianità e di mutare, in una prospettiva di lunga durata, i rapporti di potere e di produzione che regolano la società.

Si è visto, tuttavia, limitatamente ai movimenti politici, come lo sfilacciamento del

⁴³¹ Come nel capitolo precedente, anche qui vengono riportate e talvolta ampliate alcune considerazioni comparse nel già citato L. FRANCHI, *Il bacillo della paura e gli anticorpi letterari*.

tessuto micropolitico dei desideri e dei bisogni collettivi che ha caratterizzato gli anni Settanta italiani possa spingere gli individui a ricercare una soluzione solipsistica alle contraddizioni della società e a individuare nel terrorismo lo strumento privilegiato per accelerare il cambiamento nel piano macropolitico.

Queste considerazioni, maturate grazie all'analisi dei romanzi dedicati alla rappresentazione dei conflitti sociali degli anni Settanta, suggeriscono la necessità di una convergenza tra i tratti specifici della rivolta sottoculturale e di quella politica. L'obiettivo finale di questa tesi, quindi, consisterà nel valutare se la sovrapposizione parziale dei due concetti intravista nei romanzi dedicati agli anni Settanta possa essere considerata una convergenza peculiare di quel decennio o se, invece, essa appaia in forme analoghe anche nel passato o nel presente. Qualora la seconda opzione si rivelasse corretta, a questo punto, sarà necessario investigare quale sia il ruolo occupato dalla letteratura all'interno dell'intreccio che vede indissolubilmente legate tra loro le rivolte che costellano la storia dell'umanità e la loro rappresentazione narrativa.

4.1. *Un presente che viene da lontano*

Come è già stato accennato nei capitoli precedenti, *The Closed Circle* è il romanzo di Jonathan Coe in cui giungono a compimento le vicende di molti dei protagonisti di *The Rotters' Club*. Anche in questo romanzo, ambientato a Birmingham a cavallo tra gli anni Novanta e gli anni Zero del Duemila, l'autore restituisce al lettore un affresco dettagliato della società inglese, facendo attraversare ai suoi personaggi finzionali i principali avvenimenti storici di quegli anni.

Uno di questi eventi è l'ennesima ristrutturazione aziendale a cui vengono sottoposti gli stabilimenti industriali della Rover, un'importante fabbrica di automobili di Birmingham, la quale, con il nome di British Leyland, era stata al centro della cronaca, e di *The Rotters' Club*, per vicende analoghe durante gli anni Settanta. Se nel *prequel* di *The Closed Circle* il disagio dei lavoratori di fronte a queste misure manageriali viene

simbolizzato mediante lo sguardo singolo di Bill Anderton, un sindacalista dell'azienda, in questo romanzo Coe adotta un punto di vista collettivo. L'autore, infatti, decide di descrivere l'imponente manifestazione organizzata dagli operai e dai loro simpatizzanti per invitare il governo a tutelare coloro che, di fronte allo smantellamento delle linee di produzione, finirebbero per perdere il proprio posto di lavoro. Coe, di fatto, scrive:

The human river was busy and fast-moving, even though this was just a tributary to the main current. There were banners everywhere you looked ('Don't Let Rover Die', 'Save Our Jobs', 'Blair Doesn't Care'), and all of the city's life seemed to be here: pensioners were walking with teenagers, Bangladeshis alongside whites and Pakistanis. It was a good atmosphere, Benjamin thought, even if everybody did look decidedly cold.⁴³²

Il corteo rappresentato dall'autore inglese possiede un elemento verosimilmente in comune con qualsiasi mobilitazione collettiva avvenuta in ogni epoca e ad ogni latitudine. Come spiega Alain Badiou, infatti, in occasioni di questo tipo, «attraverso l'azione si mettono in relazione diversi strati sociali che in genere sono separati, creando così sul posto un tipo soggettivo nuovo».⁴³³ Esattamente come avviene durante la manifestazione descritta in *The Rotters' Club* avente come protagonista la sindacalista indiana Jeyaben Desai, anche in questo caso, di fronte alle ricadute che la chiusura di una delle sue fabbriche più importanti comporterebbe per la città, pensionati e giovani, bengalesi e pachistani mettono momentaneamente in secondo piano le fratture di carattere identitario che striano il corpo sociale e fanno emergere una struttura categoriale più profonda rispetto a quella dell'età anagrafica o dell'etnia, ovvero quella della classe sociale. Se da una parte la chiusura della Rover rappresenterebbe per i cittadini di Birmingham una grave perdita a livello sociale ed economico, dall'altra la mobilitazione innescata dalla crisi opera come soglia di politicizzazione per alcune categorie che spesso sono relegate ai margini del discorso politico come quelle dei giovani, degli anziani o dei migranti. Come scrive sempre Badiou, si potrebbe affermare che, prima della mobilitazione, «queste persone sono presenti nel mondo, ma assenti dal suo senso e dalle decisioni sul suo

432 J. COE, *The Closed Circle*, cit., p. 105.

433 A. BADIOU, *Il risveglio della storia. Filosofia delle nuove rivolte mondiali*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012, p. 37.

avvenire». Durante il corteo, invece, «un inesistente del mondo comincia a esistere in questo stesso mondo con un'intensità massima» e, in virtù di questo fatto, continua il filosofo francese, può operare «un *cambiamento del mondo*». ⁴³⁴

Se la soggettivazione politica è il risultato minimo al quale può pervenire chiunque partecipi a una qualsiasi mobilitazione sociale, la manifestazione raccontata da Coe, tuttavia, possiede alcune peculiarità che la distinguono da tutte le altre occasioni di protesta della storia, ovvero i suoi tratti più specifici come il giorno e il luogo dell'evento, la vertenza che ne ha determinato l'organizzazione, la composizione sociale della folla presente in piazza e così via. Questi elementi sono ben presenti nel brano citato da *The Closed Circle* e sono rintracciabili nelle scritte riportate dagli striscioni che punteggiano il corteo e identificano gli obiettivi - «Don't Let Rover Die', 'Save Our Jobs'» - e i bersagli polemici - 'Blair Doesn't Care' - della manifestazione. Cosa succederebbe, tuttavia, se elidessimo da questo passaggio i riferimenti alla Rover e a Tony Blair? Le pratiche messe in atto dai contestatori non sembrerebbero simili a quelle che hanno caratterizzato innumerevoli altre manifestazioni di protesta del passato? È lo stesso Coe a far risaltare la contraddizione apparente tra l'unicità del corteo di Birmingham e la continuità con le forme e con le rivendicazioni che esso intrattiene con altri momenti di sollevazione popolare della recente storia inglese; l'autore, infatti, scrive:

Whether the Prime Minister is listening or not is another matter. But the people of Birmingham left the government in no doubt about their feelings yesterday, as the city saw not only its own biggest demonstration since the 1970s, but one of Britain's most significant expression of mass protest since Mrs Thatcher's confrontations with the striking miners. ⁴³⁵

Affiancare la protesta descritta in *The Closed Circle* alle mobilitazioni degli anni Settanta e agli scioperi dei minatori degli anni Ottanta istituisce una continuità fra questi tre diversi momenti storici e origina un nesso che salda tra loro gruppi differenti di individui. Questo legame, di natura trans-storica e collettiva, tuttavia, deve essere analizzato a fondo, poiché

434 A. BADIOU, *Il risveglio della storia*, cit., p. 59.

435 J. COE, *The Closed Circle*, cit., p. 110.

la somiglianza che sussiste tra le forme della protesta è solo l'aspetto più superficiale di un'analogia che, in seguito, si cercherà di dimostrare essere ben più profonda. Limitarsi a considerare la similitudine che intercorre tra le pratiche delle diverse mobilitazioni, infatti, potrebbe indurre a criticare la ripetitività delle manifestazioni, la loro inefficacia e, di fronte ai loro insuccessi, a suggerirne l'abolizione. Questo, per esempio, è il punto di vista di Benjamin Trotter, uno dei protagonisti del romanzo, il cui stato d'animo durante la partecipazione al corteo viene descritto da Coe in questo modo:

The speakers' rhetoric had started to sound like meaningless shouting [...] – although it still seemed to be remembered by the crowd, whose waves of cheering and heckling now felt to him entirely predictable, entirely robotic, a response only to the tone and rhythm of the voices from the stage, not to anything that was being said. He had started out this morning feeling engaged, politicized, and was now consciously slipping into a kind of melancholy inertia: the very opposite of what the rally was hoping to achieve. It wouldn't do.⁴³⁶

Una riflessione di questo tipo considera la rilevanza di una sollevazione politica unicamente in previsione del suo esito e non prende in considerazione, invece, la significatività che un evento simile può ricoprire per coloro per i quali questa manifestazione rappresenta una delle poche possibilità di partecipare attivamente alla vita politica della società. Azzardando un paragone, la posizione di Benjamin Trotter è speculare a quella del terrorista politico delineata nei capitoli precedenti: quest'ultimo, insoddisfatto dei risultati ottenuti dal proprio partito o dalla propria organizzazione, decide di operare in prima persona, optando per una radicalizzazione dello scontro che mira a perseguire, nel più breve tempo possibile, un capovolgimento dei rapporti di potere nella società. In maniera complementare, Benjamin, scoraggiato dalla manifestazione a cui partecipa, sceglie di abbandonare ogni velleità di cambiamento e di rifugiarsi, quindi, nella sua rassicurante «melancholy inertia». Come può emergere da queste considerazioni, ciò che accomuna queste due figure è la loro natura solitaria e isolata: il terrorista, per esempio, per quanto possa considerarsi l'avanguardia di un movimento più ampio, è in

436 Ivi, p. 114.

realtà separato dal resto della collettività, la quale può sì dividerne la visione del mondo, ma non i modi per tradurla in realtà; Benjamin, allo stesso modo, appartato nel suo ripiegamento esistenziale e defilato rispetto al soggetto collettivo che protesta per ottenere un riconoscimento, percepirà come impossibile qualsiasi rivendicazione e finirà, quindi, per assecondare uno *status quo* ritenuto imm modificabile.

Utilizzando una celebre immagine gramsciana, il terrorista e Benjamin si troverebbero rispettivamente ai due estremi di uno spettro che si estende dall'«ottimismo della volontà» al «pessimismo dell'intelligenza».⁴³⁷ Secondo il filosofo italiano, tuttavia, l'unico approccio che può permettere al militante di operare in maniera efficace è quello che «sintetizza questi due sentimenti e li supera», è uno stato d'animo che, malgrado la consapevolezza razionale della difficoltà insita nell'aspirazione a voler trasformare la realtà, considera il cambiamento possibile, soprattutto se a ricercarlo è un numero di persone elevato e in grado di incanalare il proprio desiderio e le proprie forze in un soggetto politico di massa. L'«ottimismo della volontà» descritto da Gramsci, infatti, deriva dalla «convizione profonda che l'uomo ha in se stesso la sorgente delle proprie forze morali, che tutto dipende da lui [...], dalla ferrea coerenza dei fini che si propone e dei mezzi che esplica per attuarli».⁴³⁸ Il «pessimismo dell'intelligenza», invece, può essere ricondotto alla convinzione che la volontà, per quanto fondamentale, è una condizione necessaria ma non sufficiente per raggiungere il cambiamento. Come affermava già Karl Marx, infatti, «gli uomini fanno la propria storia, ma non la fanno in modo arbitrario, in circostanze scelte da loro stessi, bensì nelle circostanze che essi trovano immediatamente davanti a sé, determinate dai fatti e dalla tradizione»:⁴³⁹ nello specifico, il filosofo tedesco evidenzia come ogni individuo sia costretto durante la sua esistenza a fare i conti sia con la posizione che egli occupa all'interno di rapporti di produzione che gli preesistono sia con l'insieme di conoscenze, di pratiche e di saperi che nel corso della storia sono stati prodotti per fronteggiare l'oppressione sociale.

437 Cfr. La lettera del 19 dicembre 1929 che Antonio Gramsci scrive al fratello Carlo in A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio ed E. Fubini, Torino, Einaudi, 1965, pp. 309-311: 310.

438 *Ibidem*.

439 K. MARX, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, Roma, Editori Riuniti, 1964, p. 44.

È proprio per quest'ultimo motivo che, continua Marx, nelle «epoche di crisi rivoluzionaria» gli uomini «evocano con angoscia gli spiriti del passato per prenderli al loro servizio»:⁴⁴⁰ anche solo per evitare di ripeterne gli errori, confrontarsi con esperienze simili avvenute nel corso della storia appare come un passo inevitabile all'interno di qualsiasi processo di maturazione di una coscienza collettiva e conflittuale. La «resurrezione dei morti», a questo punto, non serve tanto a riprodurre sterilmente e in maniera acritica quanto è avvenuto in passato, quanto «a magnificare le nuove lotte» e a «esaltare nella fantasia i compiti» che queste si pongono, «non a sfuggire alla loro realizzazione».⁴⁴¹ In altre parole, le lotte del passato sarebbero una fonte di ispirazione non tanto per quanto riguarda la ripresa delle azioni e dei gesti pratici, quanto perché esse permettono di recuperare e riattizzare nel presente quella «favilla della speranza»⁴⁴² che queste erano riuscite ad accendere in passato, trovando un equilibrio, seppure contingente, tra il «pessimismo dell'intelligenza» e l'«ottimismo della volontà». Come afferma Badiou, d'altronde, la peculiarità della «rivolta» è quella di propagarsi «per imitazione»:⁴⁴³ essa, ovvero, attecchisce e si ripresenta in quei luoghi e in quelle circostanze storiche che sono sottoposte a pressioni simili a quelle che avevano scatenato la sollevazione popolare che la nuova mobilitazione utilizza come termine di paragone. A questo punto, quindi, sarà necessario individuare e tentare di circoscrivere che cosa sia esattamente la «favilla della speranza» e bisognerà stabilire qual è la specificità del suo ritornare e i modi del suo ripresentarsi nel corso della storia.

Per rintracciare una sua possibile genealogia l'opzione migliore è quella di prendere brevemente in esame la rivoluzione per antonomasia, quella che, per György Lukács, ha «fatto della storia un'esperienza vissuta dalle masse»,⁴⁴⁴ e per consuetudine, segna l'inizio dell'età contemporanea in cui viviamo, ovvero la Rivoluzione francese del 1789. Di questa, tuttavia, non si vuole effettuare tanto una ricognizione di carattere storiografico, quanto verificare l'effetto che gli eventi inaugurati dalla presa della Bastiglia hanno provocato

440 *Ibidem*.

441 *Ivi*, p. 48.

442 W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 78.

443 A. BADIOU, *Il risveglio della storia*, cit., pp. 30-31.

444 G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, cit., p. 14.

sugli spettatori internazionali della rivoluzione. Come spiega Immanuel Kant la «rivoluzione d'un popolo»⁴⁴⁵ determinò all'epoca «nell'animo di tutti gli osservatori [...] una partecipazione augurale che confina quasi con l'entusiasmo»:⁴⁴⁶ secondo il filosofo tedesco, l'empatia verso gli insorti provata da coloro che assistono da lontano alle loro gesta «non può avere causa diversa dalla disposizione morale del genere umano»⁴⁴⁷ ed è generata da un'idea di giustizia che ha come fondamento il «diritto [...] di un popolo [...] di darsi quella costituzione politica che a lui sembra buona»,⁴⁴⁸ senza impedimento da parte di invasori stranieri o di oppressori che agiscono all'interno della stessa nazione.

L'«entusiasmo» provocato nello spettatore dai moti parigini è suscitato dall'attrito tra l'apparente impossibilità da parte delle classi popolari di interrompere il dominio dell'aristocrazia che le opprime e l'effettivo rovesciamento, dopo la Rivoluzione, dei rapporti di potere all'interno della società di *ancien régime*. L'osservatore, quindi, ha di fronte ai propri occhi un esempio concreto di come un'insurrezione di massa, quando è alimentata dagli ideali democratici di giustizia sociale, nonostante la disparità delle forze in campo, possa avere un esito positivo: l'«entusiasmo», a questo punto, tenderebbe a generare nello spettatore la convinzione che, anche nel luogo in cui vive, sia possibile ottenere un cambiamento sociale analogo. Riprendendo il testo di Kant, infatti, Jean-François Lyotard sostiene che l'evento rivoluzionario fornisce la «“presentazione come se” dell'Idea di società civile [...] e quindi dell'Idea di moralità, laddove essa tuttavia non può essere presentata, nell'esperienza».⁴⁴⁹

Alla luce di queste considerazioni comincia ad emergere il ruolo decisivo che la letteratura che si pone il compito di rappresentare il conflitto sociale intrattiene con le rivoluzioni della storia: laddove l'individuo che possiede una determinata «Idea di moralità» viene raggiunto da una narrazione che gli mostra come, in altri tempi e in altri luoghi, degli uomini come lui sono riusciti a inverare un'«Idea di società civile» fondata sulle stesse convinzioni, il lettore, mosso dall'«entusiasmo» generato dal racconto, sarà

445 I. KANT, *Il conflitto delle facoltà*, Genova, Istituto Universitario di Magistero, 1953, p. 108.

446 *Ivi*, p. 109.

447 *Ibidem*.

448 *Ibidem*.

449 J.-F. LYOTARD, *L'entusiasmo. La critica kantiana della storia*, Milano, Guerini, 1989, p. 57.

portato a ritenere che, anche nella società in cui vive, la giustizia che «non può essere presentata, nell'esperienza» può, invece, divenire realtà. Benché Fredric Jameson abbia scritto un saggio ricco di spunti sul ruolo che la figurazione narrativa del futuro resa possibile dalla letteratura fantascientifica eserciterebbe sulla volontà di cambiamento del presente,⁴⁵⁰ è chiaro che l'«entusiasmo», così come lo intendono Kant e Lyotard, debba essere suscitato dalla narrazione di eventi che sono *anteriori*, o al massimo contemporanei, alla genesi di questo sentimento: limitatamente alla Rivoluzione francese, per esempio, non sarebbe arduo individuare come sua probabile fonte d'ispirazione gli ideali democratici invernati dalla quasi coeva Rivoluzione americana.⁴⁵¹

Benché una filiazione di questo tipo appaia evidente, è necessario adottare nei suoi confronti una dovuta cautela e, per fare ciò, bisognerà stabilire la natura profonda del legame che unisce tra loro le due rivoluzioni. Nonostante ci si riferisca a queste con lo stesso termine, infatti, le condizioni storiche, materiali e sociali che le determinarono sono diverse tra loro: annullando questa differenza di fondo, si rischierebbe di appiattire l'analisi sulla categorizzazione concettuale dei due fenomeni, perdendo di vista la specificità delle due sollevazioni popolari. Come direbbe Michel Foucault, quindi, bisogna «reperire la singolarità degli eventi al di fuori di ogni finalità monotona [...]; cogliere il loro ritorno, non per tracciare la curva lenta di un'evoluzione, ma per ritrovare le diverse scene dove hanno giocato ruoli diversi».⁴⁵² La Rivoluzione francese *non* imita le pratiche conflittuali messe in campo da quella americana; la composizione sociale delle classi che che insorgono a Parigi e a Boston *non* è la stessa, così come *non* sono identici gli esiti a cui pervengono i rivoluzionari dei due continenti.

Riprendendo le parole di Lyotard citate nelle pagine precedenti, la somiglianza tra la due rivoluzioni non può essere ricercata, quindi, nell'«Idea di società civile» a cui queste aspirano: essa, infatti, possiederà caratteristiche proprie e irripetibili che sono determinate, e pensate, in base alle condizioni materiali, ai luoghi e al tempo, nelle quali questa idea

450 Cfr. F. JAMESON, *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London – New York, Verso, 2005.

451 Cfr. E.J. MANNUCCI, *La rivoluzione francese*, Roma, Carrocci, 2002, pp. 22-23.

452 M. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogia, la storia* in ID., *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 43-64: 43.

matura e viene alla luce. Lo spirito che accomuna le due rivoluzioni, piuttosto, andrà individuato nell'«Idea di moralità» che anima entrambe e nella legittimità del sentimento di rivalsa dell'individuo oppresso dalla società in cui vive: come spiega Walter Benjamin, infatti, «sia l'odio che la volontà di sacrificio» che contraddistinguono le classi sociali sfruttate «si alimentano all'immagine degli avi asserviti»⁴⁵³ e da questa traggono l'«entusiasmo» necessario per determinare una frattura all'interno dello *status quo* e sottrarsi al medesimo assoggettamento.

Nella prospettiva appena delineata, considerando l'etimologia del termine “Rivoluzione” ricostruita da Hannah Arendt, l'elemento fondante dello spirito rivoluzionario non sarebbero tanto «the few known forms of government [which] revolve among the mortals in eternal recurrence»,⁴⁵⁴ quanto il continuo riapparire nel corso della storia di un sentimento di rivolta nei confronti dell'esistente e ispirato a sofferenze analoghe a quelle patite da altri uomini nel passato. In uno scenario di questo tipo l'analisi della rivoluzione potrebbe giovare sia dell'approccio genealogico, il quale permette di analizzare, nella sua peculiarità, qualsiasi rivoluzione storica, sia di un'impostazione teorica che vede in queste ultime delle «somiglianze di famiglia»,⁴⁵⁵ un denominatore comune che non spiega l'evento in sé, ma il suo 'eterno ritorno' nel corso della storia.

Il riferimento all'«eterno ritorno» non è casuale: il suo funzionamento, secondo l'interpretazione del concetto nietzschiano fornita da Gilles Deleuze, sembrerebbe ricalcare quello che regola il rivenire dello spirito rivoluzionario alimentato dall'«entusiasmo». Secondo il filosofo francese, infatti, «l'identità» del fenomeno «sta a designare, nell'eterno ritorno, non la natura di ciò che ritorna, ma, al contrario, il fatto di ritornare e, di questo, il suo differire»:⁴⁵⁶ queste parole confermerebbero come l'identità tra le diverse realizzazioni storiche della rivoluzione non debba essere ricercata nei loro tratti esteriori comuni, ma nel loro ripetersi nel tempo, secondo schemi d'azione forgiati dalle contingenze differenti che determinano la loro emersione, ma alimentati dalla comune idea morale di giustizia

453 W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 82.

454 A. ARENDT, *On Revolution*, cit., p. 35.

455 L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1983, p. 47.

456 G. DELEUZE, *Nietzsche e la filosofia*, Firenze, Colportage, 1978, p. 82.

sociale.

Se, come afferma Chiara Bottici, «i miti politici affrontano il problema della teodicea»,⁴⁵⁷ diventa chiaro, a questo punto, quale sia la convergenza, già teorizzata nel capitolo metodologico di questo lavoro, tra il mito e le narrazioni che hanno come tema quello della rivolta: il loro obiettivo comune, infatti, sarebbe quello di investigare il problema di una teodicea secolarizzata. In questa prospettiva, le rappresentazioni letterarie della rivolta avrebbero lo scopo di simbolizzare, non tanto per risolverla, quanto per porla come problema, la questione della presenza del male all'interno della società e, allo stesso modo, mirerebbero a porre al lettore la domanda su come sia possibile porre fine all'oppressione che storicamente alcuni uomini esercitano sui propri simili. Secondo la studiosa italiana del mito, sarebbe proprio «l'impossibilità di fornire una risposta definitiva a questo dilemma che alimenta il bisogno di significatività e quindi la continua ri-narrazione del mito»:⁴⁵⁸ questo per indicare che finché esisterà lo sfruttamento di un gruppo di individui su un altro non cesseranno di essere narrate storie di emancipazione sociale. Queste ultime, nel presente, costituiscono un repertorio inesauribile di miti al quale attingere: dopo aver dimostrato che la trasmissione alle generazioni future dell'«entusiasmo» nascosto nel loro nucleo più profondo non avviene tramite l'imitazione della loro rappresentazione fenomenica, ma mediante il sentimento comune avverso all'asservimento, il soggetto collettivo che nel presente necessita di un mito esemplare attorno al quale modulare il proprio agire politico può ispirarsi, allo stesso modo e in base alle proprie esigenze, alla Rivoluzione francese, a quella americana o alla rivolta degli schiavi guidata da Spartaco nell'antica Roma.⁴⁵⁹

L'assenza di un nesso causale che motivi questa scelta fa sì che non ci siano rivoluzioni privilegiate o che si debba individuare il mito fondativo della rivolta. Quest'ultimo, pertanto, sembrerebbe possedere le medesime caratteristiche del «rizoma»

457 C. BOTTICI, *Filosofia del mito politico*, cit., p. 214.

458 *Ibidem*.

459 È emblematico come il testo di Furio Jesi utilizzato nel primo capitolo di questa tesi e dedicato allo studio del mito della rivolta rechi come titolo proprio il nome dello schiavo trace. Il titolo del saggio dello studioso italiano fa riferimento al nome assunto dai socialisti tedeschi guidati da Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht durante la Rivoluzione di novembre del 1918-1919.

concettualizzato da Gilles Deleuze e Félix Guattari: questa tipologia di radice, infatti, esclude ogni regime di filiazione subordinata ed elimina ogni tassonomia gerarchica tra gli elementi che la compongono. Utilizzando le parole dei due pensatori francesi, il rizoma, infatti, «non è fatto di unità, ma di dimensioni o piuttosto di direzioni in movimento. Non ha inizio né fine, ma sempre un mezzo, per cui cresce e straripa»: ⁴⁶⁰ applicando queste riflessioni alle narrazioni della rivolta, si può sostenere che colui che nel presente storico si riappropria di un mito è, allo stesso tempo, l'erede morale di un'esperienza del passato e, in potenza, colui il cui lascito potrà ispirare le generazioni future. In questa serie infinita di corsi e ricorsi storici, «il presente diviene il segno del segno, la traccia della traccia. Non è più ciò a cui in ultima istanza rinvia ogni rinvio. Diviene una funzione in una struttura di rinvio generalizzato. È traccia e traccia della cancellazione della traccia». ⁴⁶¹

Per chiarire ulteriormente la natura rizomatica di quella che Jacques Derrida definisce come «struttura di rinvio generalizzato» e che lega tra loro il mito della rivolta e le sue molteplici declinazioni letterarie, si può affermare, con Theodor W. Adorno, che «il momento unificante» che fa sì che si possano considerare queste narrazioni come le diverse espressioni fenotipiche di un unico genotipo narrativo «sopravvive [...] non perché si sale per gradi dai concetti al più universale dei concetti superiori, ma perché essi entrano in costellazioni». ⁴⁶² Così come la forma di un gruppo di stelle è ricavabile unicamente dalla sommatoria degli elementi che lo compongono, allo stesso modo il mito privo di fondazione della rivolta non esisterebbe in sé, ma solo attraverso le relazioni reciproche tra le storie in esso racchiuse.

È chiaro, quindi, che per circoscrivere la costellazione mitica originata dalle narrazioni del conflitto sociale sarà necessario servirsi di un *corpus* di opere allargato rispetto a quello utilizzato fino ad ora, sperando che ciò che adottando questa strategia ermeneutica verrà perso nella profondità dell'analisi dei singoli testi verrà compensato dalla proposta teorica che verrà formulata in relazione al legame tra letteratura di finzione,

460 G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, 2 voll, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, p. 35.

461 J. DERRIDA, *La «différance»* in ID., *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 27-57: 53.

462 T. W. ADORNO, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 146-147.

mito e rivolta. Sbrogliare questo intreccio, d'altronde, «sperando che scatti come le serrature di casseforti ben custodite: non per mezzo di una sola chiave o di un solo numero, ma di una combinazione di numeri»,⁴⁶³ è uno degli obiettivi principali di questo lavoro.

La convinzione che la letteratura ricopra in questo processo un ruolo fondamentale troverebbe conferma nelle parole di Adorno: il filosofo tedesco, infatti, di fronte all'insidia metafisica nascosta in ogni produzione teoretica, sostiene che il linguaggio, soprattutto dove questo «diventa esposizione» come nella narrativa, «procura» ai concetti «la loro oggettività tramite il rapporto in cui li pone, centrandoli attorno a una cosa»:⁴⁶⁴ il merito dei romanzi, quindi, sarebbe quello di non aspirare a realizzare un'impossibile concettualizzazione del mito della rivolta, ma quello di offrire al lettore le coordinate per orientarsi nell'insieme di storie che ne costituiscono la messa in figura di costellazione. È in virtù di questo processo che, all'interno delle opere analizzate in questo lavoro, si può rintracciare la convergenza definitiva tra il funzionamento della letteratura sulla rivolta e quello del mito politico. Proprio come quest'ultimo, infatti, i romanzi, «combinati insieme in un modello» di mito, tenderanno a cedere «la qualità esemplare, che si arrogano, al modello stesso che li riunisce tutti».⁴⁶⁵

Testi come *The Rotters' Club*, considerabile come un unico grande romanzo con il suo *sequel The Closed Circle*, e *L'amore degli insorti* mettono in luce tutti i meccanismi che sono stati appena descritti: articolando al loro interno temporalità differenti, essi dimostrano le modalità attraverso le quali l'«entusiasmo» per l'idea morale di giustizia sociale ricompare fantasmaticamente generazione dopo generazione. Il carattere transitivo

463 Ivi, p. 148.

464 Ivi, p. 147. Il concetto di costellazione utilizzato in questo lavoro è simile a quello di «macchina mitologica» elaborato da Furio Jesi. Così come la costellazione non esiste senza le stelle che la compongono, il mito non è dotato di una natura propria e intelligibile, ma è la risultante dei materiali mitologici che lo compongono. Jesi scrive: «"scienza del mito" quale "scienza" del girare in cerchio, sempre alla medesima distanza, intorno a un centro non accessibile: il mito. L'orizzonte sul quale si pone il modello *macchina mitologica* è lo spazio ove misuriamo questa perenne equidistanza da un centro non accessibile, rispetto al quale non si rimane indifferenti, ma si è stimolati a stabilire il rapporto del "girare in cerchio"». Cfr. F. JESI, *Mito*, cit., p. 149.

465 F. JESI, *Gastronomia mitologica. Come adoperare in cucina l'animale di un bestiario* in Id., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 174-182: 174.

di questa riapparizione è favorito proprio dalla struttura cronologica di questi testi: il presente e il passato (gli anni Settanta), infatti, entrando in costellazione tra loro, conferiscono significatività al mito della rivolta. Proprio come spiega Walter Benjamin, i tratti peculiari di questa costellazione «vengono in luce con la massima precisione negli estremi»,⁴⁶⁶ ovvero acquisiscono il loro senso più profondo solo grazie alla tensione che si sviluppa nella linea che congiunge tra loro due dei momenti storici che compongono questa figura astrale. La compresenza di passato e presente, infatti, fa sì che le singole narrazioni studiate in questo lavoro non vengano considerate rispettivamente solo come romanzi storici sul recente passato o romanzi sociali che mettono in scena i problemi della contemporaneità: essi, al contrario, letti mediante la lente del concetto di costellazione, permettono al lettore di passare «dalla rappresentazione della *storia passata* alla rappresentazione del *presente come storia*».⁴⁶⁷ Grazie a questo cambiamento di prospettiva, i romanzi ambientati durante gli anni Settanta da una parte mettono in mostra le problematiche relative alla formazione del sapere storiografico legato a quel decennio; dall'altra, allo stesso tempo, esibiscono le linee di continuità e di frattura con il presente e restituiscono a quest'ultimo una traccia dell'«entusiasmo» del passato il cui esempio può stimolare la presa di coscienza nei confronti delle problematiche che affliggono la contemporaneità.

Come spiega Alain Badiou, tuttavia, «la Storia non porta in sé la soluzione dei problemi che mette all'ordine del giorno».⁴⁶⁸ spetta soltanto agli individui che popolano il presente, non agli spiriti del passato, quindi, effettuare una ricognizione delle contraddizioni che minano la giustizia sociale della realtà in cui vivono. Mediante la tradizione del mito politico all'interno del quale si trova inserito, il lettore diventa l'ultimo anello di una catena ininterrotta che intreccia le rivolte storiche sconfitte e le incarnazioni diverse dell'«entusiasmo» che le hanno alimentate o delle quali sono state le principali ispiratrici. Alla luce di queste considerazioni, nel «presente come storia» rappresentato dal

466 W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, p. 15.

467 G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, cit., 100.

468 A. BADIOU, *Il risveglio della storia*, cit., p. 47.

romanzo convivono «come aurora»⁴⁶⁹ l'«entusiasmo» proveniente dal passato e, «come cosa che albeggia»,⁴⁷⁰ la configurazione di un modo di agire nella realtà per modificare la società. Sarebbe proprio nella sospensione generata dall'incontro di queste due temporalità in bilico tra l'aurora e l'alba che, utilizzando le parole di Ernst Bloch, il lettore può fare propria quella «funzione utopica consapevole e nota»,⁴⁷¹ la cui speranza nel cambiamento nel futuro non rappresenterebbe nient'altro che l'immagine speculare e altrettanto necessaria dell'«entusiasmo» proveniente dal passato.

Se a questo punto si riprendono le parole di Frank Kermode riportate nel capitolo metodologico di questo lavoro, si potrà notare come le riflessioni svolte fino a questo punto possano comportare un'inversione paradossale all'interno della struttura cronologica dei romanzi. Considerando la rappresentazione degli eventi degli anni Settanta come il «tick», ovvero «our word for a physical beginning», e quella degli anni Duemila come il «tock», ossia «our word for an end», per lo studioso inglese il secondo suono «enable[s] the end to confer organization and form on the temporal structure».⁴⁷² Come si è tentato di dimostrare, tuttavia, benché i romanzi studiati in questo lavoro siano stati letti fino ad ora principalmente in relazione alla loro rappresentazione degli anni Settanta, il nucleo temporale privilegiato al loro interno è quello in cui, allo stesso tempo, avviene la ricezione dell'«entusiasmo» dal passato e si proietta la «funzione utopica» nel futuro: in questa prospettiva, il «tock», inteso come presente della finzione, e anche della realtà, si tramuterebbe nell'unico inizio possibile dal quale rovesciare i rapporti di potere della società e il «tick», al contrario, costituirebbe la finzione che conferisce «organization and form on the temporal structure». D'altronde, come spiega sempre Bloch, «l'*omega* del verso-dove si spiega non sulla base di un originario *alfa* del da-dove, dell'origine [...], ma al contrario [...] quest'origine si spiega soltanto con questo *ultimum*, in quanto è in se stessa ancora essenzialmente non realizzata».⁴⁷³

Così come nel capitolo precedente si era definita “lettura in levare” quella cifra

469 E. BLOCH, *Il principio speranza*, 3 voll, I, Milano, Garzanti, 1994, p. 170.

470 *Ibidem*.

471 *Ibidem*.

472 F. KERMODE, *The Sense of an Ending*, cit., pp. 44-45.

473 E. BLOCH, *Il principio speranza*, cit., p. 240.

ermeneutica che mirava a investigare nei testi il rapporto tra il discorso dominante e quello subalterno delle sottoculture durante gli anni Settanta, allo stesso modo, una concezione temporale in cui la scansione degli eventi è regolata dalla sospensione del «tock» tra la ritenzione del «tick» precedente e la protensione verso quello successivo è un modo di leggere la storia che risulterà sempre in controttempo e, quindi, di nuovo, “in levare”. Nei romanzi di Tassinari e Coe, se si abbraccia questa modalità interpretativa, «[the] narrative desire» non è «desire for the end» come vorrebbe Peter Brooks:⁴⁷⁴ questi testi, infatti, benché dotati di una conclusione, non portano a termine ciò di cui stanno raccontando: la pagina *finale* di questi libri, infatti, costituirà l’ennesima stella, ultima soltanto in ordine di apparizione, che andrà ad arricchire la costellazione in divenire del mito politico della rivolta e diverrà, pertanto, il momento *iniziale* dal quale le generazioni future potranno trarre la luce per orientarsi nel loro mondo. L’obiettivo della prossima sezione di questo capitolo, quindi, sarà quello di mettere alla prova questa “lettura in levare” e i contributi che essa può fornire nell’interpretazione della realtà che ci circonda.

4.2. *Un lontano che viene nel presente*

Il 25 settembre 1940 Walter Benjamin si tolse la vita a Port Bou, una piccola cittadina al confine tra la Francia e la Spagna. Prima del suicidio, tuttavia, il filosofo tedesco si era premurato di consegnare alla cerchia dei suoi amici più stretti uno scritto la cui rilevanza, per la storia del pensiero del Novecento, si rivelerà fondamentale.⁴⁷⁵ Nelle sue *Tesi di filosofia della storia*, infatti, Benjamin teorizza l’irruzione della possibilità rivoluzionaria e lo fa, paradossalmente, proprio nel momento in cui l’Europa sta vivendo il suo periodo più buio, quello dell’avanzata nazista. Per Benjamin, il rivoluzionario ha il compito «di far saltare il *continuum* della storia»: egli, infatti, deve scardinare la logica temporale degli «orologi» e introdurre un «nuovo calendario», quello in cui i «giorni festivi, che sono i

⁴⁷⁴ P. BROOKS, *Reading for the Plot*, Oxford, Clarendon, 1984, p. 52.

⁴⁷⁵ Cfr. G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 355-379. Gli ultimi anni della vita del filosofo tedesco sono narrati nel romanzo *L’angelo della storia* (2001) di Bruno Arpaia.

giorni del ricordo», sono in grado di riportare alla memoria «una coscienza storica di cui in Europa, da cento anni a questa parte, sembrano essersi perdute le tracce». ⁴⁷⁶ Ma cosa sono la «coscienza storica» e le «tracce» a cui fa riferimento il filosofo tedesco se non l'«entusiasmo» e il racconto delle rivolte del passato che sono state in grado di accendere la «favilla della speranza» ⁴⁷⁷ del cambiamento? L'ingiunzione a rivitalizzare il mito politico della rivolta, a questo punto, assumerebbe un senso decisivo proprio perché esso è rivolto al rivoluzionario in un momento storico in cui, con il nazismo all'apice della propria ascesa, ogni speranza di «far saltare il *continuum* della storia» sembrerebbe interdetta.

È per questo che, anche ai giorni nostri, il racconto delle rivolte del passato sembra proliferare maggiormente proprio quando gli spiragli dell'azione politica del presente sembrano ridotti al minimo. È in questi momenti, direbbe Ernst Bloch, che si riaccende «la vecchia passione di ascoltare storie buone [...], di epoche diverse [...], che non si concludono, quando arrivano alla fine, se non rimescolando qualcosa». ⁴⁷⁸ In queste storie, secondo il filosofo tedesco, si devono «leggere le tracce di dritto e di traverso, per sezioni che delimitano solo il quadro», ⁴⁷⁹ con un approccio che sembra entrare in risonanza sia con le «tracce» benjaminiane sia con il concetto di «costellazione» illustrato nella sezione precedente di questo capitolo. Indipendentemente dall'episodio del passato e dalla sua narrazione, nella cornice del mito politico «qualunque sia l'incontro e l'accadimento», ⁴⁸⁰ continua Bloch, «l'evento è lo stesso», ⁴⁸¹ ovvero la comparsa di un sentimento di rivalsa nella coscienza di uomini che si oppongono all'asservimento e cercano di inverare nella società in cui vivono un'idea morale di giustizia.

Ritornando agli anni Duemila in cui è ambientato *The Closed Circle*, per osservare le ripercussioni teoriche delle riflessioni precedenti, sarà utile leggere il romanzo scritto da Coe in parallelo con *The Spirit of '45*, il documentario di Ken Loach uscito nelle sale nel 2013 che traccia l'evoluzione delle politiche sociali inglesi dalla nascita del *welfare state* nel

476 W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 84.

477 Ivi, p. 78.

478 E. BLOCH, *Tracce*, Milano, Coliseum, 1989, pp. 9-10.

479 *Ibidem*.

480 *Ibidem*.

481 *Ibidem*.

secondo dopoguerra all'affermazione del *New Labour* degli anni Novanta, passando per il decennio degli anni Ottanta, contrassegnato dalle privatizzazioni promosse dal governo di Margaret Thatcher. Il regista inglese, mediante l'uso di interviste a uomini e donne che hanno vissuto in prima persona queste riforme, esalta la visionarietà di politici come il primo ministro laburista Clement Attlee e il fondatore del servizio sanitario nazionale inglese (NHS) Aneurin Bevan, i quali, ispirati dal celebre "Rapporto Beveridge", diedero il via a delle politiche sociali in grado di sottrarre alla miseria, che contrassegnava il Regno Unito già prima della Seconda guerra mondiale, milioni di individui. Lo "spirito del '45" che dovrebbe tornare ad alimentare la politica del presente, secondo Loach, sarebbe, quindi, quello che ha come obiettivo l'emancipazione materiale e culturale delle classi sociali più deboli e che ha come suo possibile artefice uno Stato guidato dagli ideali democratici del socialismo.

L'eredità di questo "spirito", tuttavia, «non forma mai un tutto»⁴⁸² sostiene Jacques Derrida, mettendo in guardia il lettore da un'appropriazione acritica del passato. Il filosofo francese, infatti, sostiene che quella a cui viene chiamato colui che si ispira al passato è sempre un'«ingiunzione di riaffermare scegliendo»,⁴⁸³ è l'invito ad accettare un lascito che, però, «bisogna filtrare, passare al setaccio, criticare»,⁴⁸⁴ per far sì che, nel presente, possano coesistere l'approccio genealogico e la ricezione dell'"entusiasmo". Per illustrare al meglio la necessità che l'eredità del passato venga sottoposta ad inventario, l'opzione più immediata è quella di fare riferimento a un brano presente all'interno di *The Closed Circle*. Coe, infatti, scrive:

'We're shutting it down and selling off the plant. That means we'll be making a hundred and forty-six people *redundant*.'

'Oh,' said Claire. 'I see. And why's that good news?'

'Because I was afraid it was going to have to be more than that. Anything over two hundred would have been a PR disaster. *But a hundred and forty-six is nothing, is it?* People are barely going to notice.'⁴⁸⁵

482 J. DERRIDA, *Spettri di Marx*, cit., p. 25.

483 *Ibidem*.

484 *Ibidem*.

485 J. COE, *The Closed Circle*, cit., p. 296. Il corsivo è mio.

In questo passaggio, colui che sostiene che il licenziamento di quarantasei lavoratori, definiti addirittura come *redundant*, non sia nulla di grave è Paul Trotter, fratello del protagonista Benjamin e deputato laburista. È evidente che se nei manifestanti descritti da Coe e ai quali si è fatto riferimento in apertura di capitolo si può dire che lo “spirito del ‘45” sopravviva, lo stesso discorso non vale per il *Labour party*, il quale, dall’essere il principale artefice delle riforme del secondo dopoguerra, diventa il prosecutore, come individuato da molti critici contemporanei,⁴⁸⁶ delle politiche neoliberali e conservatrici inaugurate da Margaret Thatcher negli anni Ottanta. Di fronte alla chiusura della fabbrica, inoltre, non si può più nemmeno sostenere che la manifestazione, nonostante la sconfitta, sia stata inutile: facendo un parallelo con la descrizione compiuta da Marx delle lotte di classe combattutesi in Francia a metà Ottocento, «chi soccombette» in questa disfatta «non fu la rivoluzione» ma, piuttosto, «i fronzoli tradizionali prerivoluzionari, risultato dei rapporti sociali che non si erano ancora acuiti sino a diventare violenti contrasti di classe, persone, illusioni, idee, progetti».⁴⁸⁷ Per questo motivo, malgrado Paul Trotter ritenga che, di fronte ai licenziamenti, «People are barely going to notice», la manifestazione rappresenta per chi vi partecipa un momento di verità attraverso il quale viene alla luce l’infondatezza del «mito tecnicizzato» che identificherebbe nel *Labour party* contemporaneo il difensore dei diritti dei lavoratori. È Philip Chase, un altro dei protagonisti di *The Closed Circle*, a ratificare il mutamento di indirizzo avvenuto all’interno del *New Labour*; egli, infatti, descrivendo l’avvicinamento del partito ai consigli di amministrazione delle grandi aziende, afferma:

The way that New Labour has got into bed with these people – domestically, through things like the Private Finance Initiatives – and in foreign policy, through their support of Bush and the neo-cons in America – shows that it basically supports them in their elitist and divisive objectives. Small-scale, social democratic initiatives in health and education are a smoke-screen, a sort of lip-service paid to old style Leftism, in order to camouflage the real nature of the New Labour project.⁴⁸⁸

486 Cfr. S. HALL, *New Labour Double-shuffle*, «Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies», 2005, XXVII, 4, pp. 319-335 e ID., *The Neo-Liberal Revolution*, «Cultural Studies», 2011, XXV, 6, pp. 705-728.

487 K. MARX, *Le lotte di classe in Francia dal 1848 al 1850*, Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 89.

488 J. COE, *The Closed Circle*, cit., p. 271.

Le opere che recuperano nel passato un evento per riattivare nel presente il mito politico della rivolta non servono solo, come il documentario di Ken Loach e *The Closed Circle*, a individuare la continuità e le fratture che si presentano in due tempi storici differenti; queste, infatti, possono anche assolvere al compito di evidenziare nelle sollevazioni del passato quali sono stati gli errori commessi dai rivoluzionari e, quindi, consegnare al presente un monito affinché questi non si verifichino un'altra volta.

È il caso di Stefano Tassinari e del suo romanzo *Il vento contro* (2008), che narra l'epopea di Pietro Tresso, uno dei fondatori del Partito comunista d'Italia e partigiano trotskista durante la Seconda guerra mondiale, giustiziato la notte tra il 26 e il 27 ottobre 1943 da un plotone di partigiani del *maquis* francese, anch'essi comunisti, ma di osservanza stalinista.⁴⁸⁹ Se, come sostiene Alain Badiou, «quello che è per eccellenza il problema della politica» è l'«organizzazione»,⁴⁹⁰ il romanzo di Tassinari mostra al lettore contemporaneo un episodio del passato in cui proprio l'attenzione verso questo aspetto decisivo, con conseguenze drammatiche, è venuta meno. Malgrado le fazioni staliniste e trotskiste dei partigiani siano state imprigionate assieme dai collaborazionisti francesi e nonostante esse siano animate da un comune sentimento antifascista, racconta Tassinari, i due gruppi non riescono a superare le loro divergenze ideologiche e, piuttosto che agire in maniera congiunta per sopprimere il nemico comune, finiscono per eliminarsi a vicenda.

Sono ancora le parole di Badiou a suggerire come la mancata collaborazione tra aree differenti di uno stesso schieramento politico sia la chiave di lettura privilegiata del romanzo di Tassinari: equiparando la scelta dell'azione da compiere in un preciso momento dell'esistenza alla figura geometrica del punto e considerando quest'ultimo come «il momento di una procedura di verità [...] in cui una scelta binaria [...] decide del divenire della procedura nel suo insieme», il filosofo francese sostiene che, nel «mondo topologico» che è dato dalla sommatoria di questi punti, «le difficoltà di una politica non sono mai globali», ma locali e, quindi, risolvibili agendo, punto per punto, sulle singole

489 Cfr. S. TASSINARI, *Il vento contro*, Milano, Tropea, 2008. Per maggiori informazioni sulla figura di Pietro Tresso si veda la sezione "Ringraziamenti e debiti" (pp. 189-190) che conclude il romanzo di Tassinari. L'autore, in queste pagine, fornisce al lettore la bibliografia che è stata utilizzata durante la stesura del romanzo.

490 A. BADIOU, *Il risveglio della storia*, cit., p. 47.

difficoltà. *Il vento contro*, evidenziando l'esito della mancata organizzazione tra stalinisti e trotskisti, metterebbe in scena proprio questo «spazio dei fallimenti possibili» e, in questo modo, «ci invita a cercare, a pensare il punto in cui d'ora in poi ci sarà vietato fallire». ⁴⁹¹

Dalle considerazioni effettuate fino a questo momento il ruolo del narratore, all'interno del processo di rielaborazione del mito politico della rivolta, appare decisivo: egli, infatti, ha la capacità di attingere a un patrimonio inesauribile di eventi esemplari della storia e di restituirli, sotto forma di racconto, a un pubblico di lettori che potrà ritrovare in essi uno strumento adeguato per conferire significatività alla realtà che lo circonda. Come conferma Walter Benjamin, d'altronde, questa è da sempre tra le prerogative del narratore: una delle sue caratteristiche peculiari, infatti, è quella di essere un individuo «che [...] è rimasto nella sua terra, e ne conosce la storia e le tradizioni». ⁴⁹² Per questo motivo, egli può illuminare da un punto di vista inconsueto e originale gli eventi e le vicende che hanno segnato la vita del suo paese. Stefano Tassinari e Jonathan Coe, quindi, e assieme a loro John King, Paul McDonald e Ken Loach, raccontano all'interno delle loro opere sia ciò che hanno vissuto in prima persona, ovvero gli eventi degli anni Settanta e quelli più recenti della contemporaneità, sia quegli episodi del passato che precedono la loro nascita, dimostrando di essere allo stesso tempo eredi e continuatori della declinazione nazionale di un mito politico della rivolta che preesiste rispetto a loro e che continuerà dopo la loro morte.

Ripensando a *A Tale of Two Cities* di Charles Dickens, citato in apertura di questo lavoro, e riportando alla memoria la peculiarità dell'«entusiasmo» kantiano, ovvero quella di esercitare la propria fascinazione sullo spettatore internazionale della rivoluzione, si nota come la «tradizione» menzionata da Benjamin e alla quale il narratore può fare riferimento non debba necessariamente coincidere con quella della nazione da cui egli proviene. È il caso, per esempio, di Nathan Englander e del suo romanzo *The Ministry of Special Cases* (2007): in questo testo, ambientato durante gli anni Settanta in un'Argentina ferita dalle atrocità della dittatura militare, l'autore statunitense narra le vicende di

⁴⁹¹ A. BADIOU, *L'ipotesi comunista*, Napoli, Cronopio, 2011, pp. 30-31.

⁴⁹² W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* in ID., *Opere complete (1934-1937)*, VI, Torino, Einaudi, 2004, pp. 320-342: 321.

Kaddish Poznan, un becchino ebreo di Buenos Aires, il quale, prima che il figlio diventi uno delle migliaia di *desaparecidos* imprigionati dal regime, si dimostra insensibile alla violenza che sta colpendo gli oppositori della dittatura. Dopo questo tragico avvenimento e in seguito ai continui pellegrinaggi della moglie presso il Ministero dei casi speciali, la palazzina governativa dove i famigliari di coloro di cui si è persa ogni traccia si recano inutilmente a denunciare la scomparsa dei propri cari, Kaddish si mette alla ricerca del figlio e, durante questa *quête*, entra in contatto personalmente con gli orrori perpetrati dai militari guidati dal generale Videla.

In base alle riflessioni compiute fino a questo momento, il romanzo di Englander può essere letto percorrendo due direttrici differenti: da una parte, considerando esclusivamente l'intreccio narrativo, l'iniziale disinteresse di Kaddish nei confronti della repressione della dittatura nei confronti degli oppositori dimostra che la reazione di coloro che si ribellano all'oppressione non è sempre destinata a generare l'«entusiasmo» negli osservatori esterni. In questi ultimi, a volte, come nel caso di Kaddish, può prevalere il sentimento paralizzante e opposto della paura: per il protagonista, in maniera molto ingenua, fintanto che il governo argentino si occuperà degli oppositori politici, esso non penserà a perseguire le minoranze religiose e, quindi, lascerà in pace i cittadini ebrei. La scomparsa del figlio, tuttavia, mette Kaddish di fronte alla cruda realtà e la sofferenza provata per questo evento lo spingerà a solidarizzare con la causa dei militanti *desaparecidos*.

Dall'altra parte se consideriamo la distanza temporale che separa la pubblicazione del romanzo dalla sua ambientazione cronologica e, allo stesso modo, la differenza geografica tra la provenienza dell'autore e quella dei personaggi del testo, *The Ministry of Special Cases* mostra come la sofferenza operi esattamente come l'«entusiasmo»: proprio come si è detto in precedenza rispetto al sentimento in grado di ispirare la rivolta, direbbe Jacques Derrida, essa «è vissuta per paragone, come nostra sofferenza non-presente, passata o futura».⁴⁹³ È questo uno dei sentimenti che contribuisce a garantire, da parte di coloro che godono già dei diritti che vengono invocati da alcuni gruppi sociali, l'appoggio

493 J. DERRIDA, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, p. 217.

alle rivendicazioni democratiche avanzate dalle minoranze. Come continua Derrida, tuttavia, affinché questa «sofferenza» venga percepita anche da coloro che sono al riparo dalle sue cause, «l'immaginazione è indispensabile nella misura in cui ci apre a una certa non-presenza nella presenza».⁴⁹⁴ Da una considerazione di questo tipo si ricava che i romanzi, e le opere di fantasia in generale, non permettono al lettore esclusivamente di riattivare il mito della rivolta nella società in cui egli vive, ma lo invitano anche a mobilitarsi e ad aumentare la propria consapevolezza nei confronti delle molteplici declinazioni che l'oppressione sociale ha incarnato nel passato o sta assumendo nel presente in realtà geografiche differenti dalla sua.

Il lettore, in una prospettiva di questo tipo, entrerebbe a far parte di ciò che Benedict Anderson ha definito una «imagined community», tale perché «the members [...] will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion».⁴⁹⁵ I «compatrioti» del lettore, tuttavia, a differenza del concetto elaborato da Anderson, non sarebbero da individuare tra i cittadini della sua stessa nazione, ma tra coloro che condividono con lui l'empatia verso gli individui oppressi e l'«entusiasmo» provocato dall'insorgere di coloro che si ribellano all'asservimento. Per questo motivo, se la letteratura di finzione, in un processo che Anderson definisce «print capitalism»,⁴⁹⁶ salda in un vincolo comunitario un insieme disparato di individui grazie all'utilizzo del vernacolo condiviso e mediante la circolazione delle opere su larga scala geografica, gli stessi meccanismi si possono trovare alla base di quello che può essere definito *print socialism*. È curioso osservare, quindi, come il concetto elaborato dal sociologo marxista per ricostruire la nascita del nazionalismo finirebbe per spiegare, in maniera paradossale, anche quali sono le radici dell'internazionalismo proletario.

Per illustrare le ricadute pratiche di questa concezione allargata dell'idea di «comunità immaginata» e per avere una conferma di come il mito della rivolta ritorni ogni

494 *Ibidem*.

495 B. ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London – New York, Verso, 1991, p. 6.

496 *Ivi*, p. 44.

volta differente e differito sotto forma di traccia, si riaffacci come «il simulacro di una presenza che si disarticola, si sposta, si rinvia» e riappaia come qualcosa la cui «cancellazione appartiene alla sua struttura»,⁴⁹⁷ sarà utile riportare un brano di *The Ministry of Special Cases* in cui a comparire, rispetto al concetto impiegato fino ad ora ed elaborato da Benjamin, Bloch e Derrida, è una tipologia di traccia ben più concreta, che ricava la propria consistenza dalla materialità che contraddistingue i graffiti di protesta realizzati dagli oppositori del regime sui muri di Buenos Aires. Englander, infatti, scrive:

“Who knows what stories are true anymore? The honest mouths are shut. The graffiti is gone. This whole country has been whitewashed. Go look,” Pato said. “The walls have been painted over. There's a ring of white as high as my head around every tree.”⁴⁹⁸

La rimozione dei graffiti dimostra come «la traccia non è mai come tale in condizione di presentazione di sé». Essa, infatti, «presentandosi [...] si cancella»:⁴⁹⁹ la componente profondamente trasgressiva delle scritte realizzate dai contestatori, infatti, non risiede tanto nella loro visibilità e nei loro contenuti, quanto nella loro barratura; in altre parole, il graffito diventa rivoluzionario solamente quando diventa ~~graffito~~. Da una parte la sua «non-presenza» è il segno inequivocabile della matrice totalitaria della dittatura argentina; dall'altra, invece, esso conferma la natura spettrale del mito della rivolta e la sua capacità di determinare, in virtù della cancellazione di quelli precedenti, la comparsa di nuovi graffiti. Ciò che permette di inserire il romanzo di Englander nella costellazione di testi che costituiscono il mito politico della rivolta è la sua capacità di offrire un'istantanea di questo intrecciarsi continuo di protesta e repressione e di fissare nel testo in maniera permanente, e paradossalmente mediante la parola letteraria, una pratica politica basata allo stesso modo sulla scrittura, ma che, al contrario, trae forza dalla sua cancellazione.

Quello appena illustrato non è il solo fattore che contribuisce a identificare

497 J. DERRIDA, *La «différance»*, cit., p. 53.

498 N. ENGLANDER, *The Ministry of Special Cases*, London, Faber & Faber, 2008, p. 81. Il corsivo è mio. Come nel caso di *Il vento contro* di Stefano Tassinari, la pagina finale (p. 341) di *The Ministry of Special Cases* riporta l'elenco di testi storiografici consultati dall'autore per la stesura del suo romanzo.

499 J. DERRIDA, «*La différance*», cit., p. 52.

Englander come un membro della «comunità immaginata» descritta in precedenza: la scena presente nel suo romanzo, infatti, ha un precedente molto noto nella storia della letteratura ed è difficile pensare che l'autore statunitense abbia inserito i graffiti nella sua opera senza tenerne conto. Questo confermerebbe l'ipotesi per la quale la narrativa costituirebbe un veicolo fondamentale per la circolazione a livello transnazionale del sentimento dell'«entusiasmo». L'antecedente a cui si fa riferimento è ovviamente Julio Cortázar, il quale, nella sua raccolta di racconti *Queremos tanto a Glenda* (1980), inserisce un testo emblematicamente intitolato *Graffiti* nel quale scrive:

Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas. En la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo; quizá por eso te divertía dominar el tuyo y cada tanto elegir el lugar y la hora propicios para hacer un dibujo. [...] Una sola vez escribiste una frase, con tiza negra: *A mí también me duele*. No duró dos horas, y esta vez la policía en persona la hizo desaparecer. Después solamente seguiste haciendo dibujos.⁵⁰⁰

I graffiti cancellati di Buenos Aires rappresentano sia la traccia materiale dell'oppressione della dittatura argentina sia quella simbolica che permette la circolazione internazionale di questa storia esemplare. Englander non è l'unico autore ad aver fatto riferimento a questo episodio; anche Stefano Tassinari, nel suo romanzo *Assalti al cielo* (2000), menziona la particolare forma di protesta dei contestatori argentini e lo fa proprio attraverso la mediazione di Cortázar, esplicitando il riferimento testuale all'autore di *Rayuela* che, nelle pagine di *The Ministry of Special Cases*, rimaneva invece implicito. Lo scrittore italiano, infatti, scrive:

Ha presente il racconto di Julio Cortázar intitolato *Disegni sui muri?* No, è chiaro, non avrei nemmeno dovuto chiederglielo. Fa niente... comunque è la storia di due giovani che non si sono mai visti e che, in piena dittatura dei militari argentini, comunicano tra loro scrivendo messaggi sui muri del quartiere in cui vivono. Ogni notte escono di casa per tracciare quelle frasi che, puntualmente, il mattino dopo, vengono cancellate da vigili e

500 J. CORTÁZAR, *Graffiti* in ID., *Queremos tanto a Glenda* (1980), Madrid, Espasa – Cape, 2007, pp. 143-148: 144. Il corsivo è mio.

Nella triangolazione tra Europa, Nord e Sud America, il graffito continuamente riscritto e cancellato diviene un *topos* letterario, dimostrando come il «mondo topologico» pensato da Badiou non sia solo lo «spazio dei fallimenti possibili», com'è stato scritto nei paragrafi precedenti, ma anche quello dei successi che, per quanto parziali e conquistati a costo di innumerevoli sacrifici, costituiscono un patrimonio di «entusiasmo» al quale la «comunità immaginata», unita dall'idea di giustizia sociale, può attingere nei momenti di crisi.

Sarebbe un errore considerare questa «comunità immaginata» come un gruppo composto da scrittori e lettori che comunicano tra loro esclusivamente mediante la circolazione mondiale della letteratura. Oltre a quello «che [...] è rimasto nella sua terra, e ne conosce la storia e le tradizioni»,⁵⁰² infatti, sempre secondo Benjamin, esiste un'altra categoria di narratori, ovvero quella di cui fa parte «chi viaggia» e, per questo motivo, «ha molto da raccontare».⁵⁰³ Due esempi di questa tipologia di autori sono lo stesso Tassinari e Salman Rushdie: i due scrittori, a poca distanza di tempo l'uno dall'altro, negli anni Ottanta si sono recati in Nicaragua per osservare da vicino gli esiti della rivoluzione sandinista iniziata nel 1979. Entrambi, in seguito alla loro visita allo stato centroamericano, hanno ricavato da quest'esperienza dei *reportage* letterari, intitolati rispettivamente *A due passi da Golia* (1985) e *The Jaguar Smile* (1987). Tassinari, inoltre, con la collaborazione del fotografo Luca Gavagna, ha realizzato anche due documentari dedicati a questo argomento: il primo intitolato come il *reportage* (1984) e l'altro *Nicaragua libre... Centro America* (1984). Lo scopo dell'analisi comparata di queste opere sarà quello di individuare una conferma delle riflessioni effettuate fino a questo punto intorno ai concetti di «entusiasmo» e di «mito politico della rivolta» e di arricchire in maniera ulteriore la loro efficacia ermeneutica.

La prima operazione da compiere consiste nella ricerca delle motivazioni personali che hanno spinto uno scrittore italiano e uno indiano naturalizzato inglese a recarsi

501 S. TASSINARI, *Assalti al cielo (romanzo per quadri)*, Bologna, Perdisa, 2000, p. 77.

502 W. BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 321.

503 *Ibidem*.

proprio in Nicaragua e non altrove. Per compiere questa analisi sarà utile rintracciare all'interno delle loro opere delle dichiarazioni che giustifichino la loro scelta. Tassinari, per esempio, scrive:

Non so se la spinta a partire per un paese come il Nicaragua, attraversato dalla somma di tutti i conflitti possibili, provenga dal bisogno di conoscenza o dalla ricerca di uno spiraglio qualsiasi e fin qui ostruito, dietro il quale ci si possa nascondere per spiare le sicurezze altrui, per poi magari riaffermare a noi stessi che tutto può ricominciare, al di fuori e contro la logica dell'esperienza.⁵⁰⁴

Le parole dell'autore italiano sembrano entrare in risonanza con quanto affermato fino a questo momento: di fronte all'amarezza per il fallimento dell'esperienza politica vissuta dallo scrittore negli anni Settanta e che successivamente troverà voce nel romanzo *L'amore degli insorti*, la rivoluzione sandinista rappresenta nell'Italia del riflusso degli anni Ottanta «uno spiraglio [...] fin qui ostruito» di opportunità e incarna la possibilità di successo della sollevazione popolare. Questo evento diviene per lo spettatore della rivoluzione fonte dell'«entusiasmo» kantiano, un mito politico da riutilizzare e che può contribuire a «riaffermare a noi stessi», i militanti comunisti italiani a cui Tassinari si riferisce, «che tutto può ricominciare». L'apertura alla realizzazione anche in Italia di una rottura politica simile a quella compiuta in Nicaragua è rinforzata dalla neutralizzazione, da parte dei rivoluzionari sandinisti, «al di fuori e contro la logica dell'esperienza», della disparità di forza tra loro e il governo statunitense, impegnato a finanziare i controrivoluzionari della *Contras*, un corpo di militari nicaraguensi rimasti fedeli all'ex presidente Somoza.

Come nei casi descritti in precedenza, il *reportage* di Tassinari conferma ulteriormente che lo spirito che alimenta il desiderio di trasformazione della società si nutre dell'imitazione di una rivolta che ha luogo altrove. La riattivazione del mito politico scardina la cronologia tradizionale in cui passato, presente e futuro si succedono l'un l'altro in maniera lineare e dà origine a una semantica dei tempi storici punteggiata da continui balzi in avanti e a ritroso lungo il *continuum* della storia. Una concezione simile

504 S. TASSINARI, *A due passi da Golia. Voci dal Nicaragua sandinista*, «Luci della città», 1985, I, 1, pp. 7-10: 8.

del tempo fa sì che al suo interno possa operare ciò che Reinhart Koselleck, sulla scia di Ernst Bloch,⁵⁰⁵ ha definito «la contemporaneità del non-contemporaneo».⁵⁰⁶ L'intuizione dello storico tedesco si basa sull'osservazione che in «un'identica cronologia naturale» possano avere luogo «differenti classificazioni di decorsi storici». Un'analisi della rivoluzione sandinista che non tenesse conto di questo aspetto finirebbe per giudicare come irrilevanti, per il contesto italiano, i risultati ottenuti dal popolo nicaraguense: le campagne di alfabetizzazione, la riforma della sanità, la divisione dei grandi latifondi e l'assegnazione di appezzamenti di terra ai *campesinos* realizzate dal governo sandinista e che vengono descritte nel dettaglio nei due documentari di Tassinari sono conquiste democratiche che in Italia hanno avuto un decorso storico differente, sono il “non-contemporaneo del contemporaneo” del Nicaragua. Come è stato ripetuto diverse volte, tuttavia, l'imitazione che instaura una connessione tra una rivolta e l'altra non avviene sulla base delle sue realizzazioni storiche concrete, ma affonda le proprie radici nell'idea condivisa di giustizia sociale. È per questo motivo, quindi, che l'Italia e il Nicaragua sandinista possono essere considerati l'uno il “contemporaneo del non-contemporaneo” dell'altro, rispettivamente per l'aspirazione alla realizzazione di una società socialista e per l'ampliamento dei diritti democratici e civili.

La letteratura odeporica si rivela uno strumento indispensabile per ricongiungere temporalità che corrono a velocità diverse e anche per ristabilire, tramite questa convergenza, un'idea differenziale di sviluppo economico, politico e democratico, la quale, una volta riformulati i termini di paragone, possa condurre a un'analisi dell'Altro che si fonda su categorie condivise. Se di solito, come spiega Mary Louise Pratt, «the imperial metropolis tends to understand itself as determining the periphery [and...] habitually blinds itself to the ways in which periphery determines the metropolis»,⁵⁰⁷ nelle pagine di *A due passi da Golia* Tassinari riequilibra, se non addirittura rovescia in favore del Nicaragua, i rapporti di influenza reciproca originati dal contatto tra la metropoli, la società del benessere segnata dalle diseguaglianze originate dall'economia capitalista, e la

505 Cfr. E. BLOCH, *Eredità di questo tempo*, Udine, Mimesis, 2015.

506 R. KOSELLECK, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986, p. 112.

507 M.L. PRATT, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London – New York, Routledge, 1992, p. 6.

periferia, forse più povera, ma nella quale la trasformazione sociale appare ancora possibile.

La «contemporaneità del non-contemporaneo» permette che il patrimonio mitopoietico della rivoluzione sandinista non attragga solo coloro che, come Tassinari, dalla metropoli occidentale, cercano nella periferia un modello di civiltà da invereare in futuro anche nella loro società, ma anche chi, come Salman Rushdie, proviene da una-ex periferia dell'impero e che, quindi, vede in ciò che sta accadendo in Nicaragua non un modello da imitare, ma la ricomparsa di quello spirito della rivolta che, in patria, ha avuto modo di osservare in una delle sue molteplici declinazioni. Rushdie, infatti, scrive:

When the Reagan administration began its war against Nicaragua, I recognized a deeper affinity with that small country in a continent [...] upon which I had never set foot. I grew daily more interested in its affairs, because, after all, I was myself the child of a successful revolt against a great power, my consciousness the product of the triumph of the Indian revolution.⁵⁰⁸

In questo brano emergono quelle costanti che sono state registrate nei testi che appartengono alla costellazione del mito della rivolta: l'«entusiasmo», anche in questa occasione, si dimostra in grado di oltrepassare qualsiasi confine geografico, riuscendo a suscitare nello scrittore un sentimento di notevole ammirazione verso una piccola nazione nella quale, Rushdie ammette, «had never set foot». Allo stesso modo, l'«entusiasmo», ancora una volta, sembrerebbe derivare dalla sproporzione tra le forze messe in campo da una «small country» e da un «great power» e dall'inaspettata vittoria della prima sul secondo.

Malgrado il sentimento comune di rivalsa nei confronti di una potenza straniera che alimenta sia la rivoluzione indiana sia quella sandinista, i due eventi differiscono nella loro realizzazione storica. Proprio perché Rushdie afferma che la sua «consciousness» è «the product of the triumph of the Indian revolution», uno dei modi attraverso il quale lo scrittore può individuare ciò che accomuna o divide i due processi storici è quello di recarsi in Nicaragua ad osservare coi propri occhi gli esiti della rivoluzione sandinista. La

508 S. RUSHDIE, *The Jaguar Smile. A Nicaraguan Journey*, London, Picador, 1987, p. 12.

simbolizzazione di questo confronto sotto forma di *reportage* è un altro merito della letteratura odepórica, la quale permette di fare emergere, scrive Casey Blanton, «the interplay between observer and observed, between a traveler's own philosophical biases and preconceptions».⁵⁰⁹ una delle critiche ricorrenti mosse da Rushdie ai politici sandinisti che intervista durante il suo viaggio, per esempio, è quella legata alla censura applicata da parte del governo ad alcuni giornali locali. Discorrendo con altri scrittori stranieri che stanno visitando il Nicaragua, l'autore di *The Jaguar Smile* critica le limitazioni alla libertà di stampa avvenute in passato in Unione Sovietica ai danni di Boris Pasternak e Aleksandr Solženicyn e ai loro testi, *Il dottor Živago* (1957) e *Arcipelago Gulag* (1973):⁵¹⁰ questo precedente costituisce i «philosophical biases and preconceptions» di Rushdie, ovvero la griglia inferenziale dalla quale scaturiscono i giudizi di valore dati dallo scrittore ad alcuni aspetti critici della rivoluzione sandinista. Come spiega sempre Blanton, tuttavia, la letteratura odepórica, facendo collidere le conoscenze pregresse dell'autore con quelle acquisite mediante l'esperienza concreta del viaggio, «tests those ideas and prejudices»,⁵¹¹ portando lo scrittore a rivedere all'interno del suo *reportage* le proprie convinzioni precedenti. È lo stesso Rushdie, per esempio, ad affermare che

for the first time in my life, I realized with surprise, I had come across a government I could support, not *faute de mieux*, but because I wanted its efforts (at survival, at building the nation, and at transforming it) to succeed. It was a disorienting realization. I had spent my entire life as a writer in opposition, and had indeed conceived the writer's role as including the function of antagonist to the state.⁵¹²

Nonostante Rushdie si sia sempre considerato «a writer in opposition», l'esperienza vissuta in Nicaragua introduce l'autore di *The Jaguar Smile* a una possibilità inedita, quella che un governo, seppure con alcune inevitabili contraddizioni, possa costituire uno strumento di emancipazione sociale e incarnare, per coloro che da esso sono rappresentati, un organo di potere non necessariamente repressivo.

509 C. BLANTON, *Travel Writing. The Self and the World*, London - New York, Routledge, 2002, p. 5.

510 Cfr. S. RUSHDIE, *The Jaguar Smile*, cit., pp. 97-100.

511 C. BLANTON, *Travel Writing*, cit., p. 5.

512 S. RUSHDIE, *The Jaguar Smile*, cit., p. 70.

Quella vissuta in prima persona dallo scrittore è una «disorienting realization», poiché essa fa balenare, nel rapporto tra Stato e narratore, un punto di vista inconsueto: se i due poli di questo confronto oscillano di solito tra l'opposizione e l'appoggio acritici al governo, l'esperienza materiale del viaggio smaschera la natura ideologica di queste due posizioni e impone la necessità di riconsiderare il rapporto tra letteratura e potere, di adottare un atteggiamento critico i cui giudizi non siano frutto esclusivamente di «philosophical biases and preconceptions», ma si basino su un'analisi concreta dei rapporti di forza nei quali uno Stato si trova costretto ad agire.

Il viaggio di Rushdie, tuttavia, non rappresenta esclusivamente una «disorienting realization», ma anche una piacevole sorpresa, una scoperta così entusiasmante da permettere all'autore di riconoscere che, una volta conosciuti i politici e il popolo nicaraguensi, «other perspectives existed» e che queste ultime gli abbiano concesso di adottare «the view from elsewhere»,⁵¹³ di abitare momentaneamente un mondo in cui, a dispetto di ogni pessimismo, l'idea democratica di giustizia è riuscita a materializzarsi per opera della rivoluzione.

L'accesso a questa particolare forma di sapere è proprio ciò che viene reso possibile dall'esperienza straniante del viaggio, dal contatto diretto con i rivoluzionari e con le loro idee, dalla ricognizione, eseguita di persona, delle condizioni materiali in cui versano i cittadini del Nicaragua. Per Rushdie, visitare lo stato centroamericano «was to be shown that the world was not television, or history, or fiction»;⁵¹⁴ la sua permanenza nello «elsewhere», quindi, costituisce un imprescindibile termine di paragone attraverso il quale egli può rimettere in discussione, ed eventualmente contestare, tutte le rappresentazioni del Nicaragua di cui era a conoscenza prima del suo arrivo. Aggiungendo che «the world was real, and this was its actual, unmediated reality»,⁵¹⁵ inoltre, l'autore di *The Jaguar Smile* evidenzia la finalità del *reportage*, ovvero quella di ricavare dalla «unmediated reality» esperita in prima persona un racconto che, attraverso la mediazione della parola letteraria, sappia trasmettere al lettore il significato più profondo delle riflessioni compiute durante il

513 Ivi, p. 170.

514 Ivi, p. 168.

515 *Ibidem*.

viaggio.

Come spiega Tassinari nel suo resoconto, tuttavia, quella dello scrittore in viaggio non è mai un'immersione completa nella realtà estranea. Quando l'autore di *A due passi da Golia* riporta che «le [...] attrezzature televisive» utilizzate durante la realizzazione del documentario sono «costanti barriere alla voglia di identificazione»,⁵¹⁶ egli dimostra di essere consapevole che l'adesione al mondo abitato dall'Altro non può mai essere totale. Allo stesso modo, le parole di Tassinari ammettono il limite per il quale il suo *reportage* non sarà mai in grado di restituire appieno il significato profondo delle vicende di cui è testimone e riconoscono, infine, che la mediazione letteraria e le scelte stilistiche che essa impone sono il luogo decisivo che determinerà o meno una fruttuosa trasmissione di senso dallo scrittore al lettore.

Di fronte a queste considerazioni, si capisce come gli autori che si dedicano al genere della letteratura di viaggio siano talvolta soggetti al rischio di eliminare la specificità dell'Altrove di cui intendono narrare, spinti dall'obiettivo di ricondurre i suoi elementi peculiari a termini più comprensibili al pubblico per il quale il libro è stato concepito: come spiega Timothy Brennan, infatti, il pericolo è quello che «an effort to understand alien values» trasformi questi ultimi «into terms of local usage that belie their local origins».⁵¹⁷ *The Jaguar Smile*, nonostante gli innumerevoli pregi, in alcune occasioni incorre in leggerezze di questo tipo, soprattutto quando intende illustrare simbolicamente la disparità di forze tra il Nicaragua e gli Stati Uniti. Il suo autore, infatti, ricorrendo a una metafora estranea all'immaginario sandinista, scrive:

Perhaps David and Goliath was the wrong metaphor. Perhaps Nicaragua's struggle was better compared to that of the ancient Gauls in the famous French comic-books by Goscinny and Uderzo: Asterix, Obelix and the rest, holding out in their tiny enclave against the might of Jules César and his Romans. As I listened to Ortega on the radio, I invented a new Gaul: Sandinix.⁵¹⁸

516 S. TASSINARI, *A due passi da Golia*, cit., p. 8.

517 T. BRENNAN, *Cosmo-Theory*, «South Atlantic Quarterly», Summer 2001, C, 3, pp. 659-691: 667.

518 S. RUSHDIE, *The Jaguar Smile*, cit., p. 163.

Malgrado la metafora ricalcata sui personaggi di Asterix e Obelix sia perfettamente trasparente per il pubblico occidentale, questa finisce inevitabilmente per elidere il ruolo fondamentale che la religione cristiana ha ricoperto durante la rivoluzione sandinista.⁵¹⁹ Se, come sostiene Adorno, la «mediazione non [...] assorbe tutto [ma...] postula qualcosa da mediare, non assorbibile»,⁵²⁰ conservando la metafora di Davide e Golia l'autore avrebbe potuto preservare l'irriducibilità dell'esperienza nicaraguense, permettendo a quest'ultima di mantenere sia il carattere universale della rivolta sia quello specifico che la contraddistingue dalle sollevazioni popolari del passato. In questa prospettiva, i «due passi da Golia» che compaiono nei titoli del *reportage* e del documentario di Tassinari, oltre ad indicare la vicinanza del Nicaragua agli Stati Uniti e ad alludere alla metafora impiegata dai sandinisti per autorappresentarsi, possono essere interpretati sia come la distanza incolmabile che separa l'immedesimazione completa dello scrittore italiano nei confronti dei rivoluzionari sandinisti sia come un territorio condiviso nel quale due immaginari tra loro differenti possono sovrapporsi senza, tuttavia, fondersi, istituendo quella «contact zone» nella quale, per Mary Louise Pratt, «disparate cultures meet, clash, and grapple with each other».⁵²¹

Come si è visto lungo tutta questa sezione, esperienza della rivolta e mediazione letteraria sono indispensabili l'una per l'altra: da una parte la scintilla che dà origine al conflitto sociale può svilupparsi in seguito alla lettura di racconti che narrano sollevazioni esemplari del passato; dall'altra la partecipazione in prima persona a uno di questi episodi di insorgenza permette agli autori di testimoniare l'irriducibilità di quella specifica rivolta e di divenire, a loro volta, dopo avere attinto nei loro romanzi ai *topoi* degli scrittori che li hanno preceduti, ispiratori delle generazioni future di rivoltosi e di narratori.

Pensare alla rivolta come a una forma particolare di apprendimento linguistico, d'altronde, è proprio la metafora che Marx impiega per descrivere il rapporto tra il rivoluzionario e gli spiriti del passato dai quali il primo ricaverebbe l'entusiasmo

519 Ciò che stupisce in questo processo di traduzione simbolica è il fatto che Rushdie dedichi parte del suo *reportage* proprio al confronto con Ernesto Cardenal, uno dei capi della rivoluzione, ministro della cultura e, allo stesso tempo, sacerdote ispirato dalla teologia della liberazione.

520 T.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, cit., p. 155.

521 M.L. PRATT, *Imperial Eyes*, cit., p. 4.

necessario a intraprendere la via che porta alla sovversione apparentemente impossibile dei rapporti sociali. Come scrive Marx, «il principiante che ha imparato una lingua nuova la ritraduce continuamente nella sua lingua materna, ma non riesce a possederne lo spirito e ad esprimersi liberamente se non quando si muove in essa senza reminiscenze, e dimenticando in essa la propria lingua d'origine».⁵²² Elemento imprescindibile per introdurre il singolo individuo alla possibilità della rivolta collettiva, il racconto del passato, come i graffiti di Cortazár, diventa realmente efficace solo nel momento in cui chi lo riceve cancella, dopo averle apprese, le «reminiscenze» in esso contenute e diviene consapevole che il rovesciamento dei rapporti di forza che regolano il presente non si verificherà per merito dei sanculotti o dei sandinisti, ma solo ad opera sua e se sarà in grado di organizzarsi con coloro che ne condividono entusiasmo e idea di giustizia sociale. Proprio per questo motivo, nella prossima sezione di questo capitolo si cercherà di individuare nei romanzi studiati in questo lavoro in che modo i subalterni di oggi hanno assimilato la lingua della rivolta e in quali termini l'hanno rielaborata per fare fronte alle contraddizioni che segnano il mondo in cui essi vivono.

4.3. *Un presente che va lontano*

Nelle pagine conclusive di *L'amore degli insorti*, Sonia confessa al protagonista del romanzo, Paolo Emilio Calvesi, di essere sua figlia. Come è già stato osservato nel secondo capitolo di questa tesi, la ragazza decide di rivelare la propria identità al padre per comprendere le ragioni che hanno spinto quest'ultimo ad abbandonare lei e la madre. Queste motivazioni, spiega Paolo Emilio, affondano le proprie radici negli eventi che hanno segnato gli anni Settanta italiani: senza specificare a quale gruppo politico appartenesse, infatti, la giovinezza di Paolo Emilio è caratterizzata dalla militanza nella sinistra extra-parlamentare e la sua fuga, pertanto, si è resa necessaria in seguito alla recrudescenza da parte dello Stato della repressione nei confronti della lotta armata.

⁵²² K. MARX, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, cit., pp. 44-45.

Il dialogo tra padre e figlia, oltre a restituire al lettore considerazioni decisive sulle modalità con le quali il sapere storico su una data epoca viene a formarsi, getta luce sul presente nel quale il romanzo è stato scritto e lo fa dipingendo Sonia non solo come la depositaria di una testimonianza legata a episodi dei quali non ha esperienza diretta, ma anche come un soggetto attivo che appartiene alla realtà in cui vive e che, come il padre, aspira attraverso l'azione politica alla realizzazione di una società più equa. Per tentare di spiegare a Paolo Emilio la presunta diversità antropologica tra le due generazioni di militanti, i violenti degli anni Settanta e i nonviolenti di oggi, Sonia non può non fare riferimento all'episodio più significativo di mobilitazione politica avvenuto in Italia negli anni Duemila, ovvero quello legato allo svolgimento del G8 a Genova nel luglio del 2001. La ragazza, infatti, afferma:

A Genova non c'ero, ma mi sono riconosciuta in quel movimento, specie quando [...] ha definitivamente scelto di chiudere con le pratiche violente. Ed è proprio questo il punto: per voi la violenza era, a seconda dei casi, uno strumento di lotta o un male necessario; per me, e per la stragrande maggioranza dei miei coetanei, è qualcosa di aberrante.⁵²³

Se da un punto di vista letterale il termine «aberrante» descrive la qualità di un oggetto o di un'azione che è qualitativamente differente rispetto a delle caratteristiche che la collettività reputa normali, ritenere che la violenza sia tale è sicuramente condivisibile da un punto di vista idealistico. Come si è già spiegato facendo riferimento ai concetti elaborati da Slavoj Žižek nel secondo capitolo, tuttavia, si possono contare diverse tipologie di violenza – fisica, sistemica e simbolica - e nessuna di esse esiste in maniera disincarnata. Ogni loro manifestazione è situata, prevede vittime e carnefici e, pertanto, non può essere valutata facendo riferimento a categorie morali sempre uguali a se stesse.

Alla luce di queste considerazioni, quella che Paolo Emilio tenta di trasmettere alla figlia mediante la sua testimonianza non è tanto un'apologia della lotta armata, quanto la necessità di comprendere che la violenza degli anni Settanta, per quanto infruttuosa da un punto di vista strategico, non è stata il frutto dell'irrazionalità collettiva, ma un mezzo per

523 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., p. 163.

fare fronte alla violenza sistemica del capitalismo e a quella simbolica e oggettiva dello Stato italiano. Il passaggio di consegne da una generazione all'altra, quindi, non riguarda la ripresa delle pratiche politiche in sé, ma la riemersione della possibilità di un cambiamento sociale che può avvenire soltanto a due condizioni: nel primo caso, è necessario, come è stato detto con Badiou, correggere da parte delle nuove generazioni gli errori compiuti dai loro predecessori; nel secondo caso, il rivoltoso di oggi deve agire con la consapevolezza di vivere in un presente storicizzato, la cui conoscenza può derivargli dagli esempi che lo hanno preceduto.

Utilizzando le parole di Benjamin, il racconto di Paolo Emilio «implica un utile, un vantaggio» per Sonia, perché questa, dopo avere ascoltato la testimonianza del padre, è finalmente in grado di contestualizzare delle azioni che in precedenza poteva valutare esclusivamente attraverso categorie morali astratte. Paolo Emilio, quindi, si dimostra «persona di "consiglio" per chi lo ascolta»,⁵²⁴ dove per "consiglio" non si intende tanto «la risposta a una domanda», quanto «la proposta relativa alla continuazione di una storia (in svolgimento)».⁵²⁵ L'elemento imprescindibile per alimentare la circolarità di questa storia comune, il tratto necessario per «essere in grado di raccontarla»,⁵²⁶ tuttavia, è quello di avere a propria volta una storia da raccontare: l'ingiunzione a proseguire il racconto presente nelle narrazioni che rappresentano la rivolta, pertanto, dimostra che l'eredità narrativa ricevuta dalle generazioni precedenti rimane sterile se colui che la riceve non affianca ad essa forme di azione concreta nella realtà. Di fronte all'ammissione di Sonia: «A Genova non c'ero»,⁵²⁷ quindi, sarà più utile al nostro scopo prendere in esame un altro romanzo di Stefano Tassinari, *I segni sulla pelle* (2003): al suo interno, infatti, l'autore italiano narra le vicende di Caterina Ramat, una giornalista, la quale, verosimilmente coetanea di Sonia, si trova a Genova durante il G8 per documentare la protesta dei movimenti contrari alla globalizzazione.

Mentre raggiunge con il treno da Bologna il capoluogo ligure, Caterina descrive le

524 W. BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 323.

525 *Ibidem*.

526 *Ibidem*.

527 S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, cit., p. 163.

persone presenti nel suo vagone e che, come lei, si stanno recando a Genova per partecipare alla manifestazione. Ciò che durante il viaggio attira maggiormente l'attenzione della giornalista è la variegata composizione anagrafica dei passeggeri della carrozza. Caterina, infatti, dopo avere notato un gruppo di ragazzi della sua stessa età, osserva:

Passa una coppia con il doppio dei loro anni, che *l'esperienza ha reso più concreta*. C'è gente che non molla mai, pensa Caterina, nemmeno davanti alle sconfitte, all'indifferenza, ai reflussi, allo sforzo immenso di riprendere da capo. Al loro posto, lei non riesce a immaginare se sarebbe in grado di emularli, o se finirebbe col mettere tra parentesi un periodo incauto della propria vita. *Sa solo che li ammira, come si fa con chi è capace di dare l'esempio*, anche se un certo mondo, figlio di una sinistra perbene, li considera retorici, *fuori del tempo*.⁵²⁸

Seppure nella sua brevità, questo brano di *I segni sulla pelle* conferma e permette, quindi, di riassumere molte delle proposte teoriche avanzate fino a questo punto: in primo luogo, quella osservata da Sonia non è una coppia di adulti qualsiasi, ma è costituita da un uomo e da una donna che durante la loro giovinezza hanno vissuto in prima persona il clima politico degli anni Settanta. In virtù di questa esperienza, ovvero di ciò che ha reso la coppia più «concreta», questa può consigliare ai contestatori più giovani come affrontare al meglio il corteo. In secondo luogo, Sonia «ammira» la coppia poiché in essa ritrova l'entusiasmo che sa suscitare «chi è capace di dare l'esempio»: l'uomo e la donna di mezza età non si sono limitati a militare «in un periodo incauto della loro vita», ma continuano a farlo, a dispetto delle sconfitte passate, sia recandosi in prima persona alle manifestazioni sia cercando di essere utili a coloro che partecipano per la prima volta in vita loro a un evento di questo tipo. In terzo e ultimo luogo, l'essere «fuori del tempo» che caratterizza la coppia di attempati rivoltosi entra in risonanza con l'amletico "The time is out of joint"⁵²⁹ impiegato da Jacques Derrida per teorizzare la natura spettrale dell'insegnamento marxista e concettualizzare ciò che egli ha definito l'*hantologie*, ovvero quella «dimensione

528 S. TASSINARI, *I segni sulla pelle*, Milano, Tropea, 2003, pp. 12-13. Il corsivo è mio.

529 Le parole di Amleto si leggono nella quinta scena del primo atto dell'omonima tragedia shakespeariana.

dell'interpretazione performativa [...] che trasforma quel che interpreta»⁵³⁰ e della quale, in questo lavoro, si è tentato di individuare le ricadute e le ripercussioni in ambito narrativo.

Si è notato, infatti, che, proprio come il marxismo descritto da Derrida, ogni ricomparsa del racconto della rivolta «non appartiene più al tempo, se con questo nome si intende la connessione dei presenti modalizzati»,⁵³¹ e che esso dà origine a una semantica dei tempi storici che disarticola l'ordine cronologico dell'orologio in favore di quello ciclico del calendario. Specificatamente politico, quindi, non è più solo il contenuto della narrazione, ma anche l'atto stesso del raccontare storie, poiché, sempre secondo Derrida, il susseguirsi ininterrotto dei cicli di oppressione, lotta e sconfitta sarebbe alimentato proprio dal mito politico della rivolta, il quale, quindi, finirebbe per rappresentare l'elemento costitutivo di «una *politica* della memoria, dell'eredità e delle generazioni».⁵³² La dimensione temporale inedita dischiusa dal racconto, pertanto, origina un presente che è «messianico», ma «senza messianismo»,⁵³³ e che, in virtù di questa sua caratteristica, apre nello spettro dei futuri realizzabili la possibilità emancipatrice del cambiamento sociale. Esso, tuttavia, non dipende più da alcuna entità trascendentale, ma, al contrario, può verificarsi solo attraverso l'intervento umano sulle relazioni di forza e di potere che governano la realtà. Sempre con Derrida, ad operare nel messianico «sarebbe l'urgenza, l'imminenza, ma anche, paradosso irriducibile, un'attesa senza orizzonte di attesa»:⁵³⁴ in questo presente arricchito la ritenzione del passato e la protensione verso il futuro perderebbero la loro tentazione rispettivamente nostalgica e teleologica, conservandone, tuttavia, sia il patrimonio di esperienze sia la condizione di realizzabilità.

Introducendo il concetto di «mito interrotto» elaborato da Jean-Luc Nancy, si può ipotizzare che ciò che accomuna *hantologie* e mito della rivolta non è solo il loro nucleo più profondo, individuabile nella proposta di un'idea di giustizia sociale e democratica; essi, infatti, funzionerebbero esattamente nello stesso modo, il primo operando nel campo della teoria marxista, il secondo in quello della narrativa. Come afferma il filosofo francese,

530 J DERRIDA, *Spettri di Marx*, cit., p. 69.

531 Ivi, p. 6.

532 Ivi, p. 4.

533 Ivi, p. 79.

534 Ivi, p. 211.

infatti, «il comunismo dell'essere in comune della scrittura [...] consiste interamente [...] nel gesto inaugurale che ogni opera riprende, che ogni testo traccia di nuovo»:⁵³⁵ inaugurazione senza fondazione e conclusione che non porta a termine sono le caratteristiche dei romanzi che sono stati analizzati e le cui peculiarità, appunto, sono quelle di «giungere al limite, lasciarlo apparire come tale».⁵³⁶ Ogni racconto, quindi, ha il pregio di riprendere e, contemporaneamente, di «interrompere il mito» della rivolta, generando una semantica storica sincopata, quella lettura controtempo che in precedenza è stata definita "in levare" e che, aperta all'eredità selezionata dal passato, è già in procinto di diventare anch'essa lascito per le generazioni future. In altre parole, «la letteratura non porta a termine proprio nel punto in cui porta a termine» e compie questo cortocircuito tra ripresa e compimento laddove «il racconto passa ad altri racconti».⁵³⁷

Ciò che permette al racconto della rivolta di sfondare il muro che separa *fiction* e realtà e che quindi permette alla prima di intervenire concretamente sulla seconda, è quella che Yves Citton ha definito come pratica della «scenarizzazione»: il romanzo di Tassinari, infatti, non coinvolge il lettore solo perché descrive un evento del quale questo è a conoscenza o al quale, addirittura, ha partecipato, ma anche in virtù della «forzatura metalettica» presente nel testo e che «trasforma i comportamenti dei personaggi fittizi in comportamenti di individui reali».⁵³⁸ La «forzatura metalettica» sarebbe un elemento fondamentale, in questa prospettiva, perché, secondo Althusser, la «coscienza», nel nostro caso quella del lettore, «accede al reale non per mezzo di un suo sviluppo interno, ma per mezzo della radicale scoperta dell'*altro da sé*».⁵³⁹ Nel caso di *I segni sulla pelle*, l'elemento metalettico, per esempio, è costituito dalle domande che Caterina si pone verso la fine del romanzo; la giornalista, infatti, dopo avere assistito alla sanguinaria repressione del corteo dei manifestanti culminata con l'uccisione di Carlo Giuliani, chiede a se stessa, interpellando allo stesso tempo il lettore:

535 J.-L. NANCY, *La comunità inoperosa*, Napoli, Cronopio, 2005, pp. 140-141.

536 *Ibidem*.

537 *Ivi*, pp. 135-136.

538 Y. CITTON, *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, Roma, Alegre, 2010, p. 110.

539 L. ALTHUSSER, *Per Marx*, cit., p. 122.

È stata la violenza a cambiarmi? Da qualche parte ho letto che sarebbe “la levatrice della Storia”... La definizione non mi piace, e certo non la farei mia, eppure mi affascina, nel senso che, per quanto un’idea del genere possa sembrare orribile, è sempre stato così, nel bene e nel male, e allora non so se valga la pena continuare a nascondersi dietro il paravento delle buone intenzioni. Abbiamo riportato molte ferite [...] e temo che molte altre ce ne verranno inferte se non inizieremo a difendere, anche con durezza, i pochi spazi che ci restano. Lo diceva Che Guevara, no? “Dobbiamo essere duri, senza perdere la tenerezza”, e visto che siamo e vogliamo essere diversi è proprio quella tenerezza a rappresentare *il confine tra i nostri e i loro comportamenti*.⁵⁴⁰

I dubbi di Caterina - «È stata la violenza a cambiarmi?» - spingono il lettore a porsi la medesima domanda e lo invitano a riconsiderare con attenzione la peculiarità degli eventi che hanno avuto luogo a Genova nel luglio del 2001. Se la cancellazione dei graffiti nei testi di Cortázar, Englander e Tassinari restituiva a livello simbolico la natura oppressiva del regime argentino, in questo caso i «segni sulla pelle» del titolo del romanzo, le ferite riportate dai contestatori, smascherano il nesso che lega la responsabilità dello Stato italiano e il suo utilizzo della violenza fisica, sistemica e simbolica, esemplificate rispettivamente dall’intervento delle forze dell’ordine a difesa degli interessi neoliberisti contro i quali la contestazione era stata indetta e nella criminalizzazione dei manifestanti.

Il «paravento delle buone intenzioni» a cui fa riferimento Caterina in questo brano, quindi, sembra criticare l’atteggiamento ingenuo nei confronti della violenza espresso da Sonia in *L’amore degli insorti*: la protagonista di *I segni sulla pelle* non sta affatto compiendo un’apologia della violenza, ma invita il lettore a riflettere con più attenzione su tutti i modi attraverso i quali questa può manifestarsi. La violenza, in questa prospettiva, non costituisce chiaramente una strategia da adottare per avanzare una controffensiva, ma rappresenta, se subita, una dolorosa soglia di politicizzazione: nel momento di verità che il suo scoppio sancisce, essa rende esplicita quella «distinzione tra amico (*Freund*) e nemico (*Feind*)»⁵⁴¹ che per Carl Schmitt fonda la categoria stessa del politico.

Di fronte alla violenza brutta delle forze dell’ordine, Caterina, infatti, non può che

540 S. TASSINARI, *I segni sulla pelle*, cit., pp. 153-154. Il corsivo è mio.

541 C. SCHMITT, *Il concetto di «politico»* in ID., *Le categorie del ‘politico’*, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 87-208: 108.

domandarsi: «Capisci? Ci hanno trattato come soldati di un esercito nemico, solo che noi eravamo disarmati e non sapevamo di essere in guerra».⁵⁴² La morte di Carlo Giuliani, l'irruzione nella scuola Diaz e le sevizie inflitte nella caserma di Bolzaneto ai giovani manifestanti smascherano la retorica di uno Stato soltanto in apparenza democratico e che, invece, di fronte all'imponenza della contestazione organizzata contro il G8, non esista ad accantonare la politica del consenso e a svelare la sua vera natura repressiva, scatenando contro gli oppositori il proprio potere coercitivo e avvalorando l'assunto di Michel Foucault, il quale, rovesciando la tesi di von Clausewitz, definisce «la politica come guerra continuata con altri mezzi».⁵⁴³ La presa di coscienza di questa contrapposizione è proprio ciò che esorta Caterina a rimarcare «il confine tra i nostri e i loro comportamenti» e che la spingerà, in futuro, nonostante i segni sulla pelle, o forse proprio grazie a quelli, a continuare a organizzarsi con gli altri militanti per tentare di realizzare una società con meno diseguaglianze. La «scenarizzazione», quindi, obbliga il lettore a fare i conti con se stesso e a stabilire, in base al meccanismo di immedesimazione innescato dalla funzione metalettica del testo, chi, tra i manifestanti e i loro oppositori, sarà per lui *Freund* o *Feind*.

I segni sulla pelle, tuttavia, non si limita a mettere il lettore di fronte alla necessità di compiere una scelta di campo, ma, grazie alla professione di giornalista di Caterina, tematizza l'aspetto eminentemente politico delle modalità con le quali gli episodi di conflitto sociale vengono raccontati: anche in questo romanzo, richiamando alla memoria le osservazioni dei due capitoli precedenti, è possibile incontrare quel processo di criminalizzazione riservato dai *media* agli oppositori dello *status quo*, che serve al discorso dominante per delegittimare agli occhi della società civile la proposta politica dei contestatori. Per esempio, appena arrivata nel capoluogo ligure, Caterina si trova di fronte una Genova che mostra tutti i sintomi di una paura generata ad arte dalle campagne informative che hanno preceduto il G8: come scrive Tassinari, «la città è quasi deserta, molti negozi sono chiusi, e il rumore più forte è quello prodotto dagli elicotteri sulle [...] teste».⁵⁴⁴ Quello che viene descritto dall'autore sembrerebbe assomigliare, più che al

542 S. TASSINARI, *I segni sulla pelle*, cit., p. 156.

543 M. FOUCAULT, *Bisogna difendere la società*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 23.

544 S. TASSINARI, *I segni sulla pelle*, cit., p. 14.

percorso di un corteo, ad un campo di battaglia, dove di lì a poco si scatenerà la guerriglia urbana. Tassinari, attraverso le parole di uno dei tanti contestatori che affollano le pagine di *I segni sulla pelle*, riassume alla perfezione la proliferazione di notizie prive di fondamento che circolano prima della manifestazione; l'autore, infatti, scrive:

“Il terrorismo mediatico ha colpito ancora” osserva un ragazzo con un fascio di giornali sotto il braccio. 'Anche se nessuno s'è bevuto la storia del sangue infetto lanciato dal cielo, o quella dei missili della jihad puntati contro la Lanterna, dài e dài finisci con l'andare in paranoia. Ringraziamo la stampa e i telegiornali'.⁵⁴⁵

Benché gli allarmi lanciati dalle autorità riguardanti il «sangue infetto lanciato dal cielo» e i «missili della jihad» siano palesemente infondati, questi hanno sortito il loro effetto e la città di Genova, in maniera paradossale, viene trasfigurata nel suo simulacro spettrale e post-apocalittico dagli stessi proclami di coloro che volevano metterla in guardia dai presunti assediati. In questo caso, la stampa e i telegiornali, per alimentare la paura dei lettori e dei telespettatori, utilizzano il dispositivo della «convergence» che nel capitolo precedente è già stato associato alla fantomatica sovrapposizione tra la figura dello *skinhead* e quella del *naziskin*. Questa strategia retorica consiste nel descrivere una situazione specifica, in questo caso la protesta dei movimenti antagonisti nei confronti del G8, e nel metterla arbitrariamente in relazione con un'esperienza simile del passato. Il secondo termine di paragone, per fare sì che questa strategia abbia successo, deve essere costituito dal «sediment of a past experience of facing the menace point blank »,⁵⁴⁶ in modo tale che esso possa proiettare sul presente la paura che determinati eventi non si ripetano un'altra volta.

La strategia della paura, nonostante si dimostri efficace nel creare un clima generale di insicurezza, in questa occasione mostra i suoi limiti, soprattutto di fronte all'utilizzo del buon senso. Tassinari, per esempio, descrive nel suo romanzo la reazione di un ristoratore al quale, per evitare danni, è stato suggerito di chiudere la propria trattoria:

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ Z. BAUMAN, *Liquid Fear*, Cambridge, Polity, 2006, p. 3.

Stamattina è venuto quel *leugo* del maresciallo, che non so cos'abbia nel *belino*, a propormi di chiudere: per il suo bene, mi ha detto, perché quella che sta arrivando è gente che mangia, non paga e sfascia tutto. Grazie del consiglio, maresciallo, gli ho risposto, ma io tengo aperto lo stesso e do da mangiare a chiunque venga a chiedermelo: e poi a me quei ragazzi stanno anche simpatici, che li ho visti in televisione manifestare negli Stati Uniti e in varie parti d'Europa.⁵⁴⁷

Per comprendere ulteriormente il funzionamento del meccanismo informativo che regola il dispositivo della «convergence» e per osservare come quest'ultimo venga ripreso dagli scrittori al fine di evidenziarne e smascherarne le finalità, sarà utile fare un breve riferimento a *The Naming of the Dead* (2006), un romanzo di Ian Rankin ambientato nel luglio del 2005 a Edinburgo, in concomitanza con lo svolgimento di un altro G8. Anche in questo caso, le giornate precedenti la manifestazione sono caratterizzate dalle voci dei *media*, i quali, come in occasione del G8 a Genova, paventano l'assedio della città e la sua distruzione da parte dei militanti antagonisti. Come scrive Rankin

there had been plenty of *scare stories* in the media. Reports of *three thousand* US Marines landing in Scotland to protect their president. *Anarchist* plots to block roads and bridges with hijacked trucks. Bob Geldof had demanded that *a million* of demonstrators *besiege* Edinburgh. They *would* be housed, he said, in people's spare rooms, garages and gardens. Boats *would* be sent to France to pick up protesters. Groups with names like Ya Basta and the Black Bloc *would* aim for *chaos*, while the People's Golfing Association wanted to break the cordon to play a few holes of Gleneagles's renowned course.⁵⁴⁸

In questo brano, grazie a una ricercatezza linguistica che, solo a prima vista senza picchi particolari, riproduce alla perfezione molti degli stilemi impiegati dalla retorica della paura, lo scrittore scozzese sembra parodiare l'allarmismo procurato dai *media* in occasione di una manifestazione politica: in primo luogo, l'autore individua il *folk devil* di turno - gli anarchici - e li fa divenire protagonisti di «scare stories» all'interno delle quali un corteo cittadino si trasforma in «siege» e «chaos»; in secondo luogo, Rankin, esattamente come i *media*, affronta lo stesso discorso da una prospettiva matematica,

547 S. TASSINARI, *I segni sulla pelle*, cit., pp. 33-34.

548 I. RANKIN, *The Naming of the Dead* (2006), London, Orion, 2007, p. 8. Il corsivo è mio.

fornendo i numeri dell'invasione - «a million of demonstrators» - e citando anche il contingente sottodimensionato delle forze - «three thousand US Marines» - che dovrebbero contrastare l'assedio; in terzo luogo, l'utilizzo costante di «would», trasferendo ad ogni verbo che lo accompagna il carattere dell'incertezza che contraddistingue il modo condizionale, fa sì che gli enunciati che descrivono le minacce per la città non abbiano il valore predittivo che legittima il sentimento della paura, ma soltanto un vago significato ipotetico; in quarto e ultimo luogo, l'accostamento della «People's Golfing Association» e del «Black Bloc», le cui pratiche di protesta sono palesemente agli antipodi, illustra come la strategia della «convergence» punti all'accumulazione di elementi eterogenei piuttosto che all'analisi dei singoli casi, solleticando in questo modo la componente irrazionale del pubblico e inibendo, al contrario, un'analisi approfondita del fenomeno al quale esso sta assistendo.

Di fronte alle campagne di criminalizzazione perpetrate dai *media* ai danni dei militanti italiani e agli esponenti delle sottoculture inglesi durante gli anni Settanta e considerando il trattamento analogo riservato ai contestatori antagonisti degli anni Duemila, la creazione del *folk devil* da parte del discorso dominante si rivela una strategia del consenso dotata di una certa continuità e che sfrutta, in epoche diverse, i medesimi dispositivi retorici per originare all'interno della società civile un sentimento di paura nei confronti dei gruppi subalterni. Da questo punto di vista risultano profetiche le parole di Stanley Cohen, il quale, nelle pagine conclusive del suo saggio dedicato alla criminalizzazione delle sottoculture in Inghilterra, si dimostra pessimista circa una possibile cessazione di queste pratiche da parte dei *media*. Lo studioso, infatti, afferma che in futuro «more moral panics will be generated and other [...] folk devils will be created [...] because *our society as present structured* will continue to *generate problems* for some of its members [...] and then condemn whatever *solution* these groups find». ⁵⁴⁹

La parole di Stanley Cohen non si limitano ad anticipare le modalità con le quali i *media* italiani e scozzesi rappresenteranno i militanti che affollano Genova ed Edimburgo in occasione del G8 del 2001 e del 2005, ma offrono anche un'importante griglia analitica

549 S. COHEN, *Folk Devils and Moral Panic*, cit., p. 204. Il corsivo è mio.

utile a rintracciare nella continuità del fenomeno della criminalizzazione una razionalità ben precisa. La logica alla quale Cohen fa riferimento e che innerva la nostra società «as present structured», proprio grazie al riferimento alla sua natura «structured», non può che essere quella capitalistica, la quale, per perseguire il fine dell'accumulazione, è obbligata a «generare problemi» per alcuni membri della società e, quindi, a condannare qualsivoglia «soluzione» adottata da questi ultimi per rovesciare i rapporti di forza e di produzione che governano la realtà.

Proprio perché militanti politici e membri delle sottoculture sono stati spesso dipinti come una minaccia per l'integrità delle città, nelle prossime pagine, seguendo il suggerimento di Cohen, si cercherà di rovesciare l'impostazione della questione e, concentrandosi proprio sul contesto urbano che i contestatori metterebbero in pericolo, si descriveranno i «problemi» che lo sviluppo capitalistico comporta per le classi subalterne cittadine e uno dei modi attraverso i quali queste ultime cercano di formulare una «soluzione» all'offensiva del capitale. Per procedere con questa operazione sarà utile fare riferimento ancora una volta a *The Naming of the Dead*: nelle pagine di questo romanzo è possibile individuare un'interessante descrizione dei cambiamenti che hanno trasfigurato il volto di Edimburgo nel corso degli ultimi decenni. Ian Rankin scrive a questo riguardo:

Once an area of breweries and factories, where Sean Connery had spent his early years, Fountainbridge was changing. The old industries had all but vanished. The city's financial district was encroaching. Style bars were opening. One of Rebus's favourite old-watering holes had already been demolished, and he reckoned the bingo hall next door – the Palais de Danse as was – would soon follow. The canal, not much more than an open sewer at one time, had been cleaned up. Families would go there for bike rides or to feed the swans. Not that far from the CineWorld complex stood the locked gates of one mothballed brewery.⁵⁵⁰

In questo brano emerge come gli spazi ricreativi e i luoghi di lavoro tradizionali della *working-class* - «breweries and factories» - che punteggiavano il sobborgo di Fountainbridge a Edimburgo stiano lentamente scomparendo, lasciando il posto al «financial district» e a «style bars» che usurpano (*to encroach*) nella città la posizione che in

550 I. RANKIN, *The Naming of the Dead*, cit., p. 113.

passato era riservata alle «old industries». Se, come sostiene Henri Lefebvre, ogni spazio «implica, contiene e dissimula dei rapporti sociali pur non essendo una cosa, ma un insieme di relazioni fra le cose»,⁵⁵¹ l'evoluzione urbanistica descritta da Rankin non può essere considerata come un avvicendamento fisiologico tra due concezioni di città differenti, ma deve essere pensata come l'esito parziale di una contesa in corso tra gruppi sociali diversi per l'utilizzo degli spazi urbani.

Il tratto più significativo del passaggio appena citato e che può restituire la cifra di questo processo che assume il nome di *gentrification* è quello che riguarda l'avvenuta pulizia dei canali cittadini e il fatto che, grazie a questa operazione, «families would go there for bike rides or to feed the swans»: ovviamente valida in sé, il giudizio relativo a questa migrazione, tuttavia, non può prescindere da una valutazione dei cambiamenti ai quali tutto il paesaggio circostante è stato sottoposto. Come spiega Giovanni Semi, infatti, «riqualificazione, rivitalizzazione, rigenerazione, sono tutti concetti che cercano di esprimere in modo positivo dei mutamenti che [...] neutri non sono. Al mutare del volto della città, alcuni abitanti sorridono, molti altri meno».⁵⁵² L'aumento dei servizi offerti dal centro cittadino, di fronte alla scomparsa dei luoghi di lavoro tradizionali e, di conseguenza, all'impoverimento delle classi sociali che da questi spazi dipendevano, si rivela soltanto apparente, poiché privilegia una porzione limitata della collettività, quella che ha la possibilità economica di usufruire di tali servizi. La proliferazione di oasi verdi, cinema multisala e «style bars» tutti uguali tra loro è utile ad alimentare il mito dello sviluppo urbano, il quale, tramite «une substitution au réel des signes du réel», finisce per «court-circuite[r] toutes le péripéties»⁵⁵³ che hanno prodotto questa conformazione urbana specifica e tende ad elidere dal discorso pubblico le contraddizioni che continuano a perturbare il tessuto sociale.

Un altro esempio di rigenerazione urbana che, forse non a caso, ha come centro di questo processo la riqualificazione dei canali idrici di una città è quello di Birmingham. Nei due romanzi di Coe, *The Rotters' Club* e *The Closed Circle*, grazie al *plot* condiviso e

551 H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, I, Milano, Moizzi, 1976, p. 100.

552 G. SEMI, *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, Bologna, Il Mulino, 2015, p. 109.

553 J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 11.

all'ambientazione temporale differente, le modalità che caratterizzano il meccanismo della *gentrification* vengono pienamente alla luce. Nel primo romanzo, ambientato negli anni Settanta, Philip, uno dei ragazzini protagonisti del testo, scopre la rete di canali presenti nel centro di Birmingham ed è colpito dallo stato di abbandono in cui questa versa. Come scrive Coe:

He had recently begun to pick up pieces of arcane information like this, partly from books in the local library, partly from the long walks he had begun to take at weekends, looking for interesting places to sketch. He had become fascinated, in particular, by Birmingham's huge network of disused and neglected canals.⁵⁵⁴

I «disused and neglected canals» esplorati da Philip sono un lascito del passato industriale della città, eredità di un'epoca in cui il trasporto delle materie prime e dei prodotti da queste derivati, nella regione delle West Midlands inglesi, avveniva prevalentemente a bordo di piccole imbarcazioni. La vicinanza all'acqua, inoltre, garantiva alle fabbriche che costeggiavano i canali un'importante risorsa energetica per alimentare i propri macchinari.⁵⁵⁵ In seguito alla decentralizzazione dei complessi industriali avvenuta nel secondo dopoguerra, si pensi allo stabilimento della British Leyland che compare nelle pagine del romanzo e che è situato nella suburbia di Birmingham, i canali sono stati abbandonati a loro stessi e, come può osservare Philip, hanno finito per diventare un'isola di abbandono nel pieno centro della città.

È proprio la posizione nevralgica occupata dai canali, vicini ai grattacieli del distretto commerciale e al centro storico ricco di monumenti, tuttavia, a renderli un luogo appetibile alla speculazione edilizia. Questa, infatti, di fronte al tramonto dell'industria pesante inglese, deve ricalibrare i propri *assets* e, quindi, investire in attività più remunerative quali la finanza e il turismo. Le nuove frontiere della *gentrification* emergono nelle pagine di *The Closed Circle*: all'interno del romanzo viene illustrata la metamorfosi che, dopo solo trent'anni, ha cambiato in maniera radicale il volto del centro di

554 J. COE, *The Rotters' Club*, cit., p. 253.

555 Cfr. R. DAVIES, *Boats, Smoke, Steam and Folk. Exploring the Canals of the West Midlands*, Stroud, Tempus, 2001.

Birmingham. Coe, in questo caso, scrive:

It's the poshest new hotel in Birmingham: more than twenty floors, right next to the new Symphony Hall and Brindley Place. I was walking around that part of town on Friday and I could barely recognize it, it's changed so much since the 1970s. All that area around the canals used to be deserted, a wasteland. Now it's wall-to-wall bars and cafés, and every one of them was jumping.⁵⁵⁶

I due romanzi di Coe, descrivendo lo stesso luogo in due momenti diversi, riescono a cogliere la dialettica del cambiamento in corso e invitano il lettore a riflettere su quali possano essere le ragioni sottese a questo processo di riqualificazione urbana. La zona dei canali, infatti, negli anni Settanta spazio al contempo degradato e retaggio dell'industria inglese prebellica, diventa negli anni Duemila un luogo apparentemente privo di contraddizioni, in grado di offrire ogni sorta di servizio a coloro che vi transitano, purché questi possano pagarlo. Come in una Venezia o in una Amsterdam posticce, il centro di Birmingham diventa una vetrina o, come direbbe Marc Augé, un «non-luogo», uno di quei «luoghi immaginari, utopie banali, stereotipi»⁵⁵⁷ nei quali le somiglianze con ambienti a noi famigliari, oltre a rassicurarci, anestetizzano ogni critica nei confronti dei dispositivi che costruiscono lo spazio urbano che ci circonda.

Di fronte alla *gentrification* e ai molteplici attori in essa coinvolti (governo, amministratori locali, imprese, architetti, urbanisti, sociologi, finanza e imprese), il processo di appropriazione capitalistica di molti spazi comuni in corso in numerose città del mondo sembrerebbe possedere una natura policefala e, per questo motivo, difficilmente contrastabile: benché «la logica» che regola l'offensiva del capitale «è ancora perfettamente chiara», direbbe Michel Foucault, quella della *gentrification* è una «delle grandi strategie anonime, quasi mute, che coordinano tattiche loquaci».⁵⁵⁸ Proprio per la natura tentacolare dell'avversario, una possibile forma di resistenza nei confronti di questa logica non può avvenire per «grandi rotture radicali, divisioni binarie e massicce», ma

556 J. COE, *The Closed Circle*, cit., p. 20.

557 M. AUGÉ, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009, p. 88.

558 M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 84.

deve essere portata avanti da «punti di resistenza mobili e transitori, che introducono in una società separazioni che si spostano [...], marcando gli individui stessi [...], tracciando in loro, nel loro corpo e nella loro anima, regioni irriducibili».⁵⁵⁹

La proposta che si vuole avanzare in questa tesi è che le sottoculture, e i romanzi che ne descrivono gli stili di vita, possano fornire alla teoria politica contemporanea un insieme di saperi e di pratiche in grado di trasformare la metropoli «in an entry point for anti-capitalist critique and political activism».⁵⁶⁰ Le sottoculture, infatti, privilegiando «al mondo [...] dei flussi (di segni di valore, merci, servizi, informazioni e membri delle élite che li governano)» quello dei «dei luoghi in cui vivono i corpi di coloro che chiedono cibo, casa [...] e lavoro»,⁵⁶¹ possono risemantizzare lo spazio urbano, subordinando, come si è dimostrato nel capitolo precedente, il consumo sul quale si regge la società capitalista alla condivisione collettiva di beni che, come la musica, sono in grado di soddisfare il bisogno di affettività e di partecipazione di chiunque. Integrando un suggerimento di David Harvey, pertanto, «the collective labor involved in the production and reproduction of urban life» svolto quotidianamente dalla sottocultura deve fungere da esempio ed «must therefore become more tightly folded into left thinking and organizing».⁵⁶²

Per illustrare come questo sia possibile, si prenderanno in esame *Skinheads* di John King e *Do I Love You?* di Paul McDonald, soprattutto le sezioni di questi romanzi ambientate nella contemporaneità e dove le sottoculture non vengono rappresentate nel momento della loro comparsa storica, ma in quello della loro ripresa da parte delle nuove generazioni. Se nel capitolo precedente si è analizzato il legame ambiguo tra la potenzialità emancipatrice della canzone che mette in moto l'intreccio del secondo romanzo ('Do I Love You' di Frank Wilson) e la pubblicità del Kentucky Fried Chicken che impiega il brano come colonna sonora, in *Skinheads* è possibile rintracciare una sovrapposizione simile tra i processi di soggettivazione resi disponibili dalla musica e il fatto che questi abbiano luogo in un contesto uniformante come quello del *fast food*.

559 Ivi, pp. 85-86.

560 D. HARVEY, *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*, London – New York, Verso, 2012, p. 67.

561 C. FORMENTI, *La variante populista. Lotta di classe nel neoliberismo*, Roma, Derive Approdi, 2016, p. 256.

562 D. HARVEY, *Rebel Cities*, cit., p. 139.

Lol, il figlio di Terry English, protagonista del romanzo, infatti, si trova da McDonald e, come scrive John King, «he felt pretty good about life, just hanging about with his mates»:⁵⁶³ lo stato di benessere in cui versa il ragazzo non è sicuramente dovuto alle pietanze appena ingerite, ma dipende dal fatto che egli, assieme agli amici più stretti, sta decidendo come battezzare il gruppo musicale che essi, di lì a poco, andranno a formare. King scrive al riguardo:

- Come on, what are we going to call ourselves? It's got to be something that's to do with us.
- We don't do anything, just sit around.
- The Do Nothing?
- That's no good. I'm going to get another drink.⁵⁶⁴

Con quello che è solo in apparenza un “doing nothing”, i ragazzi interrompono la *routine* alla quale sono sottoposti quotidianamente, fatta di regolamenti domestici e di obblighi scolastici, e, grazie alla musica, sperimentano un modo di stare assieme che, affondando le proprie radici nell'improduttività del *leisure*, si sottrae alla logica produttiva e riproduttiva del capitale. Per assurdo, Lol e i suoi amici mettono in atto questa pratica proprio in un *fast food*, ovvero laddove la ricerca del profitto, attraverso la razionalizzazione del processo produttivo, è spinta alle sue conseguenze estreme, quasi a dimostrare che l'azione delle sottoculture, come le eteropie foucaultiane, «ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, numerosi spazi tra loro incompatibili»,⁵⁶⁵ come quello regolato dalla logica del consumismo e quello dove a prevalere è, invece, l'economia degli affetti.

Da questo punto di vista, il pasto consumato presso McDonald è un indice dell'abulia e del conformismo delle nuove generazioni solo per coloro che considerano in maniera letterale e superficiale il «doing nothing» di Lol e per chi non tiene conto dell'importanza che processi di soggettivazione come quello appena analizzato costituiscono per quei giovani ai quali, nella contemporaneità, pressoché ogni spazio

563 J. KING, *Skinheads*, cit., p. 141.

564 Ivi, p. 143.

565 M. FOUCAULT, *Eterotopie* in ID., *Archivio Foucault. 3: Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 307-316: 313

d'azione e di libertà sembra essere precluso. Per quanto velleitarie, le aspirazioni di Lol e degli amici danno luogo a una forma embrionale di organizzazione, fanno sorgere nei ragazzi desideri differenti da quelli sollecitati dalla pubblicità e creano un'orizzonte d'attesa nel quale una possibile carriera di musicista costituisce un nucleo fondamentale attorno al quale modulare la propria esistenza. A dimostrazione di ciò, scrive sempre King:

Matt was big and quiet, he was learning the bass, reckoned Slash was the best guitarist in the world, and maybe he was, maybe not, Lol didn't mind old bands like Nirvana and Guns N' Roses, preferred Sum 41 and Bowling For Soup, things like that, and really Matt should've been the big drummer and Kev the smaller guitarist, but Kev wanted a proper kit, was hoping his mum would get him a job at the shop where she worked, and he as going to try and get Lol one as well, and Lol smiled, felt happy and content.⁵⁶⁶

Di fronte ad alcune recenti ricognizioni teoriche e narrative sul mondo dei giovani - si pensi a *Il complesso di Telemaco* (2013) di Massimo Recalcati e a *Gli sdraiati* (2013) di Michele Serra - questo brano tratto da *Skinheads*, con Lol e gli amici che desiderano trovare un lavoretto, seppure in età scolare, per potere acquistare degli strumenti musicali, dimostra come il tanto vituperato spaesamento delle nuove generazioni sia più spesso negli occhi di chi guarda piuttosto che nei giovani stessi. Gli *skinhead* adolescenti, proprio come i contestatori del G8 di Genova, grazie alla letteratura, possono avere finalmente una voce propria, raccontare le loro ambizioni e formulare i loro desideri senza che qualcuno parli al posto loro, criminalizzandoli, o forse ancora peggio, dipingendoli come individui smarriti, bisognosi di una guida. Come direbbe Michel de Certeau, i membri delle sottoculture descritti nei romanzi di John King e Paul McDonald «rappresentano traiettorie [...] apparentemente insensate poiché non sono più coerenti con lo spazio costruito, scritto e prefabbricato entro il quale si dispiegano».⁵⁶⁷

All'interno di queste traiettorie, difficilmente comprensibili per un osservatore esterno e che tentano di sfuggire a un mondo del quale si contesta l'eredità, il percorso iniziatico del giovane membro della sottocultura non è privo di insidie: egli, infatti,

566 J. KING, *Skinheads*, cit., p. 141.

567 M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 69-70.

rifiutando la realtà che lo circonda, rischia di creare in solitudine un mondo immaginario ritagliato sulla propria figura e nel quale sentirsi a proprio agio. Anziché contrapporre al disagio percepito la condivisione di occasioni di socialità con gli amici e i coetanei, come nel caso di Lol, l'esponente delle sottoculture può chiudersi in se stesso e ricercare nella musica un feticcio in grado di risolvere, solo a livello immaginario e in maniera temporanea, le contraddizioni vissute in prima persona. È il caso di Trebbo, personaggio del romanzo *Do I Love You?* di Paul McDonald, figlio del protagonista Minty; il ragazzo, per far fronte a un generico sentimento di opposizione nei confronti dell'autorità genitoriale, incanala la propria passione nei confronti della musica *grunge*, giungendo a venerare la sua figura più emblematica, ovvero Kurt Cobain, cantante dei Nirvana. Trebbo cerca di definire in questo modo il sentimento di ammirazione nei confronti di questo genere musicale:

Grunge, after all, is anti-fashion; it defines against fashion. When, to the dismay of true grungers, the grunge and slacker look actually became fashionable in the early nineties, I'd been four years old. Fashion is for rat-racers [...]. When I listen to Cobain I hear a man who knew what it was like to be snubbed by his peers, even though he was the coolest of them all [...]. I can't always work out what he meant but, whatever it was, I know he really meant it.⁵⁶⁸

Quello pronunciato da Trebbo è un discorso profondamente contraddittorio: in primo luogo, se da una parte il *grunge* rappresenta per lui un tratto distintivo tramite il quale differenziarsi dai suoi «peers», dall'altra egli ammette che, già da quando aveva quattro anni, il suo genere musicale preferito, attraverso un meccanismo che è stato descritto nel capitolo precedente, è stato sussunto dall'industria musicale. Per questo motivo, il sentimento genuino di rivolta che contraddistingueva il *grunge* delle origini è stato addomesticato e trasformato a sua volta in un prodotto commercializzabile; in secondo luogo, mentre gli *skinhead* inglesi degli anni Settanta ritrovavano nei testi del *reggae* e dello *ska* giamaicani il correlativo oggettivo della propria condizione esistenziale di alterità subalterna, Trebbo confessa di non capire appieno le parole di Kurt Cobain, rendendo di

568 P. McDONALD, *Do I Love You?*, cit., p. 46.

difficile comprensione i motivi che spingono il ragazzo ad immedesimarsi nel cantante statunitense. In terzo e ultimo luogo, quello effettuato da parte di Trebbo è un ascolto musicale sempre solitario, esperito nella propria camera da letto; questa è una tipologia di fruizione musicale che, richiamando le parole di Deleuze e Guattari già citate nel capitolo precedente, garantisce di certo la creazione di «un cerchio attorno al centro fragile e incerto»⁵⁶⁹ della figura del ragazzo, ma, allo stesso tempo, dà luogo a un «principio d'ordine nel caos»⁵⁷⁰ che non è condiviso da nessun altro, se non da coloro che, come lui in maniera individuale e solitaria, rifiutano la realtà in cui vivono e, piuttosto che cercare di utilizzare la propria passione per modificarla, si appartano in un rassicurante mondo immaginario dove la musica rappresenta una barriera eretta a difesa dall'irruzione della realtà.

Verso la conclusione di *Do I Love You?*, tuttavia, Trebbo, giunto per caso in un *club* dove è in corso una serata *Northern Soul*, assiste meravigliato a ciò che sta avvenendo sulla pista da ballo:

We stood back from the action, observing the dancers and, as I watched, one girl in particular caught my eye. I'd say she was only a couple of years older than me but she was right in the thick of the dancing. She was dressed like a geek but, in an odd way, she looked OK. At certain points during a song she'd do these spins, a bit like the Div's [...]. Her dancing made the music sound good.⁵⁷¹

Se all'inizio del romanzo il ragazzo era fortemente critico nei confronti della musica ascoltata dal padre Minty, Trebbo, spettatore del divertimento altrui e soggetto a un «entusiasmo» simile a quello provato dai rivoluzionari che vedono realizzarsi altrove le proprie speranze, decide di abbandonare la passione triste, forse eterodiretta, del *grunge* e di dedicarsi a un genere musicale che, al contrario, è in grado di soddisfare sia la volontà di differenziarsi sia il suo desiderio di socialità. Uno degli elementi decisivi all'interno della presa di coscienza di Trebbo è costituito dalla dimensione collettiva all'interno della

569 G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Sul ritornello*, cit., p. 5.

570 *Ibidem*.

571 P. McDONALD, *Do I Love You?*, cit., p. 237.

quale egli ha potuto sperimentare il clima di convivialità originato dal ritmo forsennato del *Northern Soul*: la pista da ballo costituisce per il ragazzo e per tutti i presenti il punto nel quale le singole traiettorie esistenziali in cerca di emancipazione convergono, inaugurando una temporalità asincrona e una spazialità eterotopica rispetto a quelle offerte dalla realtà e inverando, seppure per la breve durata dell'evento, un modo di stare assieme che potrebbe essere riprodotto anche all'esterno del *club* e durante la vita di tutti i giorni. La compresenza dei corpi garantita dalla pista è un requisito fondamentale per ogni forma immaginabile di rivolta poiché, come spiega Badiou, «il luogo è ciò attraverso cui l'Idea, ancora sfuocata, incontra la genericità popolare»: senza la riappropriazione collettiva dello spazio, infatti, «un'idea non localizzata è impotente»; allo stesso modo, proprio come la camera dove Trebbo ascoltava il *grunge* a tutto volume, «un luogo senza Idea è solo una rivolta immediata, un sussulto nichilista»⁵⁷².

Alla luce di queste considerazioni, se il coinvolgimento emotivo di Trebbo nella scena *Northern Soul* può essere considerato il frutto dell'«entusiasmo» provocato dalla visione di una rivolta che ha avuto successo, nelle pagine di *Skinheads* è possibile assistere a una convergenza ulteriore tra i meccanismi operazionali della rivolta politica e di quella sottoculturale. L'«entusiasmo» originato dalla condivisione di uno spazio nel quale la musica opera come principio organizzatore dei corpi e degli affetti può rappresentare il presupposto a partire dal quale diviene possibile riconoscere nell'Altro non solo un individuo con gusti musicali affini, ma anche un soggetto che, all'interno della società, condivide la medesima posizione nei rapporti di produzione che governano l'esistente.

In questa prospettiva, la musica rappresenterebbe una soglia di politicizzazione più efficace e meno mediata rispetto a qualsiasi teoria politologica e permetterebbe ai singoli individui, riprendendo la terminologia di E.P. Thompson illustrata nel capitolo metodologico, di raggiungere la consapevolezza della propria classe di appartenenza. Come accade per il personaggio di Ray, infatti, la musica dei subalterni, l'Oi e il *punk*, diventa uno strumento che permette al ragazzo di identificare nello *skinhead* al suo fianco sotto il palco un individuo che, proprio come lui, con il suo stile di vita alternativo, critica

572 A. BADIOU, *Il risveglio della rivolta*, cit., p. 96.

nell'ambito dell'impolitico la società in cui vive. A questo riguardo, John King scrive:

When it came to music, he'd always seen the bigger picture. It was impossible fighting a bloke who turned up to see the same band, just for the sake of it, and he had been like that all his life. *Oi and punk were supposed to bring the proles together, not cause more divisions.*⁵⁷³

Quello descritto nelle pagine di *Skinheads* è un dispositivo che, proprio come teorizzato da Benedict Anderson in merito alla letteratura, permette di fondare delle «imagined communities»; comunità che, a differenza di quelle originata dall'esperienza letteraria condivisa, hanno il privilegio di basarsi su un vincolo che non è solo razionale, ma che, grazie alla mediazione del ritmo e dei suoni della musica, affonda la propria forza unificante anche sul piacere corporale dato dalla partecipazione a un'esperienza di godimento collettivo. Anderson, pur concentrando la propria analisi sul rapporto tra la nascita del nazionalismo e la circolazione mondiale della letteratura, tocca in maniera tangenziale anche il ruolo potenziale della musica all'interno della genesi dell'idea di Nazione. Egli, infatti, in merito agli inni nazionali, scrive che «if we are aware that others are singing these songs precisely when and as we are, we have no idea who they may be, or even where, out of earshot, they are singing»:⁵⁷⁴ la ripetizione dello stesso canto da parte di un estraneo, situato magari dall'altra parte del pianeta, sarebbe ciò che permette a due soggetti che altrimenti rimarrebbero estranei di sentirsi parte di un'unica comunità.

A differenza degli inni, tuttavia, le canzoni che fanno parte del patrimonio musicale delle sottoculture non determinano a priori i potenziali componenti della comunità immaginata. Questa correlazione, infatti, nel loro caso non si basa sulla nazionalità di appartenenza o sulla lingua parlata da coloro che sono in ascolto, ma sulla capacità di rappresentare, per un gruppo di individui eterogeneo, l'accompagnamento sonoro adatto a radunare nello stesso luogo un numero elevato di persone che possono condividere il piacere di stare assieme. In altre parole, direbbe Iain Chambers, «i suoni del subalterno, sia locali sia trasmessi da altri luoghi, offrono un continuo contrappunto all'orchestrazione

573 J. KING, *Skinheads*, cit., p. 201. Il corsivo è mio.

574 B. ANDERSON, *Imagined Communities*, cit., p. 145.

rigida della vita quotidiana».⁵⁷⁵ L'ascoltatore, in questo modo, può creare genealogie musicali che soddisfano le sue particolari necessità e può rintracciare nella storia della musica universale un filo rosso che, per lui e per altri, collega tra loro a livello simbolico le molteplici epoche del passato durante le quali la musica ha rappresentato per gli oppressi uno strumento espressivo alternativo all'attività politica *tout court*. Questo processo di eredità selettiva, che sembra operare proprio come quello descritto nelle sezioni precedenti, è descritto alla perfezione, sempre all'interno di *Skinheads*, dal personaggio di Ray. Come scrive John King:

Ray could see the link between the different strands – traditional British music moving to America with the settlers, given a lift by the class freedoms of the New World, mutating into bluegrass and hillbilly, the new production techniques and dynamic approach of their descendants turning it into rockabilly and rock'n'roll and putting it on wax, the originators in Britain sucking it back across the pond, the Teds forming a cult around the music, England reinventing the sound, firing it back with the Stones and originating another tribe in the mods, the open-mindedness of the Anglo-Saxons tribe niggling at the meat of boogie-woogie, rhythm and blues, reggae, and then rock and the boot-boy sound became punk, the chain mutating fast, back into 2-Tone, Oi sticking the boot in and cutting out the wankers who were synthesising punk, and the US picked up on Oi and cobbled it together with ska, sent it back again so a bloke his age could hear Rancid, Die Hunns, Social Distortion and all the rest of them and love the music.⁵⁷⁶

I «different strands» che uniscono luoghi differenti come l'Inghilterra, gli Stati Uniti e i Caraibi o generi musicali eterogenei come lo *skiffle*, il *rock and roll*, il *reggae*, il *punk* e lo *ska* sembrano disporsi tra loro in forma di costellazione. Le sottoculture, quindi, tendono a costituire una forma alternativa di soggettivazione politica se i singoli generi musicali a loro cari non vengono considerati esclusivamente nell'istante della loro comparsa storica, ma se, al contrario, con un procedimento che nei romanzi è reso possibile dalla compresenza di diverse generazioni di personaggi, essi vengono catalogati come declinazioni sonore differenti di un'unica esigenza di ribellione. In questo modo anche se,

575 I. CHAMBERS, *Mediterraneo blues*, cit., pp. 44-45.

576 J. KING, *Skinheads*, cit., pp. 200-201.

scrive Adorno, «il ricordo delle origini anarchiche» della *popular music* «è totalmente represso», esso, con una risonanza terminologica che sembra confermare la tesi sostenuta in questo lavoro, «forse continua ad aggirarsi *spettrale* nel sottosuolo». ⁵⁷⁷

La spettralità, quindi, non sarebbe esclusivamente un attributo del marxismo e una modalità attraverso la quale quest'ultimo, sotto forma di conflitto politico, compie i suoi andirivieni nel corso della storia; anche le sottoculture, inaugurando forme di organizzazione sociale inedite, adottando stili di vita che articolano una critica allo sviluppo capitalistico e riappropriandosi collettivamente degli spazi urbani, innescano una semantica dei tempi storici nella quale la ritenzione del passato e la protensione verso il futuro riaprono, in un presente battezzato forse troppo frettolosamente come fine della storia, ⁵⁷⁸ la speranza di rovesciare i rapporti di forza che governano la realtà.

In una prospettiva di questo tipo, spiega Iain Chambers, «la musica, come una forma del divenire, non è tanto ciò che è stato, quanto ciò che potrebbe essere: linee di fuga, solco della vita, mondo a venire». ⁵⁷⁹ Sempre il sociologo inglese, inoltre, utilizzando la stessa espressione shakesperiana impiegata da Derrida per definire la natura spettrale del marxismo e confermando ulteriormente la possibile matrice comune dell'«entusiasmo» politico e di quello impolitico, aggiunge che «la musica è in qualche modo sempre intempestiva, o per dirla con la traduzione francese delle parole di Amleto: “fuori dei suoi cardini” (*hors de ses gonds*)». ⁵⁸⁰

Rivolta politica e impolitica sarebbero, quindi, due modalità differenti di conflitto messe in atto da parte dei gruppi sociali più deboli per far fronte allo stesso fenomeno, ovvero l'oppressione subita ad opera della società capitalistica; entrambe, per alimentare la speranza in un futuro migliore, trarrebbero il sentimento dell'«entusiasmo» necessario a intraprendere la lotta nel presente dagli esempi forniti loro da esperienze analoghe del passato. Affinché questo processo giunga ad un esito positivo, come è stato rilevato

577 T.W. ADORNO, *Moda senza tempo. Sul jazz* in Id., *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 115-128: 124. Il corsivo è mio.

578 Il testo a cui si fa riferimento è ovviamente F. FUKUYAMA, *The End of History and the Last Man*, London, Hamish Hamilton, 1992.

579 I. CHAMBERS, *Mediterraneo blues*, cit., p. 39.

580 *Ibidem*.

all'interno dei romanzi analizzati in questo lavoro, la rivolta politica e quella impolitica dovrebbero prendere spunto l'uno dall'altra e agire in maniera complementare, seguendo l'insegnamento di uno spettro che non smette di ritornare e che, con una metafora che a questo punto è difficile ritenere casuale, sosteneva che per rovesciare le relazioni di classe della Germania ottocentesca «bisogna[sse] far ballare questi rapporti mummificati cantando loro la propria musica».⁵⁸¹

581 K. MARX, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, cit., p. 54.

Conclusioni - “Dov’era il no faremo il sì”⁵⁸²

In un saggio di recente pubblicazione, Guido Mazzoni individua nella «sovranità del presente» la dominante della nostra epoca.⁵⁸³ Per lo studioso italiano, infatti, in una contemporaneità in cui l’eredità proveniente dal passato e la speranza riposta nel futuro hanno perso il loro valore, saremmo tutti condannati a condurre «esistenze frammentate e attimali» e a ricercare «intensità momentanee».⁵⁸⁴ Uno degli argomenti utilizzati da Mazzoni per sostenere la sua tesi, sostanzialmente opposta a quella avanzata in questo lavoro, è costituito da un riferimento a ‘God Save the Queen’, una celebre canzone dei Sex Pistols all’interno della quale il sintagma «No future» viene ripetuto in maniera ossessiva dalla voce sgraziata del cantante Johnny Rotten.

Benché la reiterazione di queste parole all’interno del brano possa contribuire a dipingere la sottocultura *punk* come un movimento nichilista e senza aspettative nei confronti del futuro, un ascolto più attento del successo dei Sex Pistols conduce a un’interpretazione in larga parte differente da quella proposta da Mazzoni: da una parte, infatti, la sfiducia nell’avvenire che traspare nella canzone del gruppo inglese non fa riferimento a un futuro qualsiasi, ma a quello prospettato dall’«England’s dreaming»,⁵⁸⁵ il mito melancolico della *grandeur* imperiale britannica ormai tramontata che, assieme a quello della *affluent society*, si è tentato di decostruire in questo lavoro grazie alle indicazioni presenti nei romanzi di John King e Jonathan Coe. Dall’altra parte, invece, il verso «We’re the future» contenuto nel testo di ‘God Save the Queen’ configura il soggetto *punk* come un individuo che, con le parole di Albert Camus, «dice no» alla realtà che lo circonda e, allo stesso tempo, «dice di sì»⁵⁸⁶ a un modo di agire alternativo che, attraverso la rivolta impolitica quotidiana, può contribuire a plasmare una società differente da

582 Come nel capitolo precedente, anche qui vengono riportate e talvolta ampliate alcune considerazioni comparse nel già citato L. FRANCHI, *Il bacillo della paura e gli anticorpi letterari*.

583 G. MAZZONI, *I destini generali*, Roma – Bari, Laterza, 2015, p. 22.

584 *Ibidem*.

585 I versi della canzone recitano: «There is no future / In England’s dreaming».

586 A. CAMUS, *L’uomo in rivolta. La ribellione come moralità*, Milano, Bompiani, 1999, p. 17.

quella in cui egli vive. Alla luce di questa considerazione, il nichilismo attivo dei *punk*, direbbe Deleuze, «esprime la qualità del negativo come *ratio cognoscendi* della volontà di potenza; ma esso non si compie senza tramutarsi nella qualità contraria, nell'affermazione come *ratio essendi* di questa stessa volontà».⁵⁸⁷

In questa tesi si è cercato di evidenziare l'importanza del secondo fattore, quello spesso dimenticato della *ratio essendi*, e si sono individuati nei romanzi studiati alcuni aspetti caratteristici delle pratiche quotidiane della rivolta impolitica delle sottoculture: si è visto, per esempio, come la socialità che l'investimento simbolico nei confronti della musica è in grado di generare possa rivelarsi uno strumento efficace per mettere in discussione il modello della società dei consumi contemporanea e, quindi, la circolazione capitalistica. Se, come scrive Zygmunt Bauman, «il desiderio deve rimanere insoddisfatto perché finché il cliente non è soddisfatto sentirà il bisogno di acquistare qualcosa di nuovo e diverso»⁵⁸⁸, è evidente che l'adozione di uno stile di abbigliamento che individua i suoi capi privilegiati in oggetti vecchi e uguali per tutti, unita alla partecipazione ad occasioni di condivisione musicale, rende possibile la soddisfazione personale *senza* «il bisogno di acquistare qualcosa di nuovo e diverso». Allo stesso modo, la socializzazione, il mutualismo e il *welfare* solidale attivati dalle sottoculture, arginando gli effetti drammatici della riproduzione sociale capitalistica, sembrerebbero contraddire la tesi di Massimo Recalcati per il quale, sulla scia del concetto di *discorso del capitalista* teorizzato da Jacques Lacan,⁵⁸⁹ il nostro tempo sarebbe contraddistinto dalla «spinta del godimento contro ogni forma di legame».⁵⁹⁰

Riflessioni come quelle di Recalcati sulla crisi dei legami personali, così come la lettura di Mazzoni del “No future” *punk*, sembrano elidere dal discorso sulla politica del presente la componente affermativa delle sottoculture: attraverso questa rimozione,

587 G. DELEUZE, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 240.

588 Z. BAUMAN, *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Gardolo, Erickson, 2007, p. 50.

589 Cfr. J. LACAN, *Du discours psychanalytique* in ID., *Lacan in Italia 1953-1978 en Italie Lacan*, Milano, La Salamandra, 1978, pp. 32-55.

590 M. RECALCATI, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Cortina, 2010, p. 28.

tuttavia, «ogni conflitto o è negazione semplice, “anti-sociale”»,⁵⁹¹ e quindi uno sterile sussulto nichilista; oppure, se si individuano nelle sottoculture consumiste le migliori alleate del capitale anziché un loro potenziale avversario, la rivolta impolitica «è funzionale di una nuova sintesi, nella quale tutti gli elementi *positivi* della “tradizione” vengono riabbracciati».⁵⁹² Se un atteggiamento critico di questo tipo può essere riconducibile a una nebulosa concettuale della quale ci si è serviti anche in questo lavoro – la proposta di ideologia in Althusser, quella di soggetto assoggettato di Foucault – esso, secondo chi scrive, ha raggiunto nella ricerca contemporanea uno stallo difficilmente superabile a livello esclusivamente teorico. Come scrive Massimo Cacciari, infatti, la filosofia

serve a mettere un ordine – che non potrà essere che l’ordine del gioco normale, secondo le norme con cui viene *ora* giocato, secondo il suo impiego quotidiano. La “filosofia” si limita a mostrare. Il problema del cambiamento delle norme del gioco non è formalizzabile nella “filosofia”: questo è quanto si può dire. Essa può soltanto riportare al linguaggio *ora* all’opera.⁵⁹³

In questa prospettiva, la rivolta sottoculturale, per i motivi rintracciati nei romanzi analizzati, non dovrebbe essere ricondotta nell’alveo della sintesi dialettica e riassorbita, quindi, nella totalità fagocitante e onnicomprensiva della logica del capitale, ma, in virtù delle pratiche quotidiane messe in atto nella realtà contro la riproduzione e la circolazione capitalista, deve essere considerata come il negativo inassimilabile del nostro presente e valutata come una riserva concreta di *agency* da valorizzare, preservare e, possibilmente, incrementare.⁵⁹⁴

Proprio perché le sottoculture, agendo prevalentemente nella sfera del tempo libero, non possono fronteggiare anche l’aspetto fondante del capitalismo, quello della produzione basata sul lavoro, la necessità di articolare concettualmente la rivolta

591 M. CACCIARI, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 54.

592 *Ibidem*.

593 *Ivi*, pp. 91-92.

594 Per un’analisi approfondita del concetto di *agency* nel nostro presente si veda D. GIGLIOLI, *Stato di minorità*, Roma – Bari, Laterza, 2015.

sottoculturale e la protesta politica, dopo che si è messo in evidenza la comune natura spettrale che permette loro di rinnovarsi generazione dopo generazione, è l'esito provvisorio al quale si pensa di essere giunti in questo lavoro: da una parte, infatti, in un momento di crisi storica dei partiti e dei sindacati tradizionali, la rivolta impolitica, grazie alle reti di solidarietà che essa contribuisce a tessere, sarebbe in grado di diminuire l'entropia della crisi economica e di ritardarne nel tempo le ripercussioni materiali sugli individui; dall'altra, i militanti, rinfrancati dalla socializzazione della sofferenza personale ed economica, potrebbero mirare a ricomporre una classe lavoratrice sempre più frammentata dalle dinamiche del capitale e tentare di intervenire politicamente laddove la rivolta impolitica non può farlo, scongiurando allo stesso tempo ogni velleità solipsistica di raggiungere il cambiamento mediante l'opzione terroristica.

Tra pessimismo teorico e ottimismo terroristico, corrispettivi di una *agency* completamente assente o totalmente disponibile, potrebbe trovare spazio una terza via meno eclatante e che ha come fondamento una conflittualità del quotidiano che, come afferma Camus, «può soltanto proporsi di diminuire aritmeticamente il dolore del mondo»,⁵⁹⁵ di fianco a questa pratica di organizzazione e di ricucitura del tessuto sociale, tuttavia, proprio come mostrano i romanzi analizzati in questo lavoro, soprattutto i *reportage* sul Nicaragua, la rivolta, a questo punto politica e impolitica assieme, percorrendo «le vie di una morale che, lungi dall'obbedire a principi astratti, non li scopre se non [...] nel moto incessante della contestazione»,⁵⁹⁶ può intensificare il suo corso e divenire rivoluzione.

Il fine della costellazione di romanzi che sono stati studiati in questo lavoro è proprio quello di testimoniare il rivenire storico del sentimento morale della rivolta e di proiettare nella contemporaneità quell'entusiasmo in grado di testimoniare che, contro ogni pronostico teorico, le rivoluzioni a volta accadono. Le opere analizzate in questa tesi, inoltre, hanno come scopo quello di neutralizzare il sentimento di paura alimentato dai *media* nei confronti del soggetto subalterno e marginale. Ciò che si è voluto mettere in

595 A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 331.

596 Ivi, p. 309.

risalto in questo studio è la potenzialità della parola letteraria di dischiudere al nostro immaginario, colonizzato dalle rappresentazioni medialità della paura, universi inaccessibili alla nostra sfera esperienziale. Anche se comprendere un fenomeno estraneo grazie al testo letterario non significa di certo impossessarsi interamente dell'esperienza altrui, questa pratica «is one of our most important tools for trying to comprehend partially what cannot be comprehended totally».⁵⁹⁷ In questo processo, l'arma segreta della letteratura è quella di contendere alla paura lo stesso terreno che «unites reason and imagination»:⁵⁹⁸ le opere di finzione, infatti, possono mettere in campo un arsenale retorico in grado di sostituire il lessico della paura con quello dell'empatia e della curiosità nei confronti dell'Altro. Come affermano Mark Johnson e George Lakoff, d'altronde, anche se «it is reasonable enough to assume that words alone don't change reality»,⁵⁹⁹ si può sostenere che «changes in our conceptual system do change what is real for us and affect how we perceive the world and act upon those perceptions».⁶⁰⁰ Adottando come orizzonte quello del dialogismo, i romanzi di Tassinari, Coe, King, Rushdie, McDonald e Englander ci lasciano intravedere un mondo meno minaccioso, un futuro meno incerto, un'ipotesi di comunità che viene nella quale il bacillo della paura è stato debellato e i suoi untori ridotti al silenzio.

Se questi ultimi dipingono l'irriducibilità sociale dell'«uno-in-più» del militante o del membro delle sottoculture come «l'uno-di-troppo» e «come patologia della comunità»,⁶⁰¹ le opere analizzate in questo lavoro dimostrano che, in altri tempi e in luoghi differenti, i *folk devils* di turno hanno saputo declinare a modo loro il mito sublime dell'intolleranza nei confronti della sofferenza umana e, superando anche le difficoltà più aspre, sono stati portatori di uno «uno strano amore», l'amore degli insorti, quello di «coloro che non trovano quiete né in Dio né entro la storia [e] si dannano a vivere per quelli che, come loro, non possono vivere».⁶⁰²

597 M. JOHNSON - G. LAKOFF, *Metaphors We Live By*, Chicago - London, University of Chicago Press, 1980, p. 193.

598 *Ibidem*.

599 *Ivi*, p. 145.

600 *Ivi*, pp. 145-146.

601 J. RANCIÈRE, *Il disaccordo*, cit., p. 130.

602 A. CAMUS, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 332.

Bibliografia

1. Opere narrative

R. ALLEN, *Skinhead*, London, New English Library, 1970.

B. ARPAIA, *L'angelo della storia*, Parma, Guanda, 2001.

J. COE, *The Rotters' Club* (2001), London, Penguin, 2008.

J. COE, *The Closed Circle* (2004), London, Penguin, 2008.

J. CONRAD, *The Shadow-Line. A Confession* (1916), Oxford, OUP, 1985.

J. CORTÁZAR, *Graffiti* in ID., *Queremos tanto a Glenda* (1980), Madrid, Espasa – Cape, 2007, pp. 143-148.

CH. DICKENS, *A Tale of Two Cities* (1859), New York – Oxford, OUP, 1988.

N. ENGLANDER, *The Ministry of Special Cases*, London, Faber & Faber, 2008.

J. KING, *Human Punk* (2000), London, Vintage, 2001.

J. KING, *Skinheads* (2008), London, Vintage, 2009.

H. KUNZRU, *My Revolutions*, London, Penguin, 2007.

P. McDONALD, *Do I Love You?*, Birmingham, Tindal Press, 2008.

I. RANKIN, *The Naming of the Dead* (2006), London, Orion, 2007.

S. RUSHDIE, *The Jaguar Smile. A Nicaraguan Journey*, London, Picador, 1987.

J. SEMPRÚN, *La scrittura o la vita*, Parma, Guanda, 1996.

A. SERRA, *Poliziotto senza pistola. A Milano negli anni di piombo e della malavita organizzata*, Milano, Bompiani, 2006.

M. SERRA, *Gli sdraiati*, Milano, Feltrinelli, 2013.

S. TASSINARI, *A due passi da Golia. Voci dal Nicaragua sandinista*, «Luci della città», 1985, I, 1,

pp. 7-10.

S. TASSINARI, *Assalti al cielo (romanzo per quadri)*, Bologna, Perdisa, 2000.

S. TASSINARI, *I segni sulla pelle*, Milano, Tropea, 2003.

S. TASSINARI, *L'amore degli insorti*, Milano, Tropea, 2005.

S. TASSINARI, *Il vento contro*, Milano, Tropea, 2008.

S. TASSINARI, *Parco Lambro* in ID., *D'altri tempi*, Roma, Alegre, 2011, pp. 93-108.

G. SWIFT, *Waterland* (1983), London, Picador, 2010.

2. Bibliografia critica

Critica/Crisi. Una questione degli studi culturali, a cura di M. Cometa e V. Mignano, Macerata, Quodlibet, 2014.

Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies 1972-1979, ed. by Centre for Contemporary Cultural Studies, London, Hutchinson, 1980.

Gli anni Settanta. Tra crisi mondiale movimenti collettivi, a cura di A. De Bernardi, V. Romitelli e C. Cretella, Bologna, Archetipolibri, 2009.

I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968.

Il caso Cesare Battisti, a cura di V. Evangelisti e Wu Ming, Rimini, NdA, 2004.

Rappresentanza/Rappresentazione. Una questione degli studi culturali, a cura di M. Cometa e D. Mariscalco, Macerata, Quodlibet, 2014.

Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain, ed. by S. Hall and T. Jefferson, London, Routledge, 1998.

Scritture di resistenza. Sguardi politici della narrativa italiana contemporanea, a cura di C. Boscolo e S. Jossa, Roma, Carocci, 2014.

What is Cultural Studies? A Reader, ed. by J. Storey, London, Arnold, 1996.

Words and Music. Studi sui rapporti tra letteratura e musica in ambito anglofono, a cura di P.P.

Martino, Roma, Armando, 2015.

T.W. ADORNO, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* in ID., *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 7-51.

T.W. ADORNO, *Moda senza tempo. Sul jazz* in ID., *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 115-128.

T. W. ADORNO, *Impegno* in ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 89-110.

T. W. ADORNO, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004.

G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

S. ALBERTAZZI, *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

S. ALBERTAZZI, *Belli e perdenti. Antieroi e post-eroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese*, Roma, Armando, 2012.

L. ALTHUSSER, *Per Marx*, Roma, Editori Riuniti, 1967.

L. ALTHUSSER, *Dal "Capitale" alla Filosofia di Marx* in ID. - E. BALIBAR, *Leggere "Il Capitale"*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 11-76.

L. ALTHUSSER, *Sull'ideologia*, Bari, Dedalo, 1976.

B. ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London – New York, Verso, 1991.

H. ARENDT, *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt & Brace, 1951.

H. ARENDT, *On Revolution*, New York, Viking, 1963.

M. AUGÉ, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009.

M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* in ID., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 5-187.

A. BADIOU, *Il risveglio della storia. Filosofia delle nuove rivolte mondiali*, Milano, Ponte alle

Grazie, 2012.

A. BADIOU, *L'ipotesi comunista*, Napoli, Cronopio, 2011.

R. BARTHES, *Il mito, oggi* in ID., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 189-238.

R. BARTHES, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1981.

R. BARTHES, *Il brusio della lingua* in ID., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 79-81.

R. BARTHES, *Il discorso della storia* in ID., *Il brusio della lingua*, cit., pp. 137-149.

R. BARTHES, *L'effetto di reale* in ID., *Il brusio della lingua*, cit., pp. 151-159.

J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

Z. BAUMAN, *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Gardolo, Erickson, 2007.

Z. BAUMAN, *Liquid Fear*, Cambridge, Polity, 2006.

L. BAZZICALUPO, *Rappresentazione e immanenza: contrappunti iconologici* in *Rappresentanza/Rappresentazione*, cit., pp. 7-23.

W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.

W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia* in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 75-86.

W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* in ID., *Opere complete (1934-1937)*, VI, Torino, Einaudi, 2004, pp. 320-342.

W. BENJAMIN, *Per la critica della violenza*, Roma, Alegre, 2010.

T. BENNET, *Putting Policy into Cultural Studies* in *What is Cultural Studies?*, cit., pp. 307-319.

G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

C. BLANTON, *Travel Writing. The Self and the World*, London - New York, Routledge, 2002.

E. BLOCH, *Tracce*, Milano, Coliseum, 1989.

E. BLOCH, *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994.

- E. BLOCH, *Eredità di questo tempo*, Udine, Mimesis, 2015.
- M. BLOCH, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 2009.
- C. BOSCOLO – S. JOSSA, *Introduzione in Scritture di resistenza*, cit., pp. 9-13.
- C. BOSCOLO – S. JOSSA, *Finzioni metastoriche e sguardi politici della narrativa contemporanea in Scritture di resistenza*, cit., pp. 15-67.
- C. BOTTICI, *Filosofia del mito politico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- P. BOURDIEU – J.C. PASSERON, *La riproduzione. Teoria del sistema scolastico ovvero della conservazione dell'ordine culturale*, Rimini, Guaraldi, 1972.
- T. BRENNAN, *Cosmo-Theory*, «South Atlantic Quarterly», Summer 2001, C, 3, pp. 659-691.
- P. BROOKS, *Reading for the Plot*, Oxford, Clarendon, 1984.
- J. BRUNER, *The Narrative Construction of Reality*, «Critical Inquiry», Autumn 1991, XVIII, 1, pp. 1-21.
- J. BRUNER, *Actual Minds, Possible Words*, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press, 1986.
- J. BUTLER, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford (Ca.), Stanford University Press, 1997.
- M. CACCIARI, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- A. CASTOLDI, *Epifanie della crisi in Critica/Crisi*, cit., pp. 11-31.
- A. CAMUS, *L'uomo in rivolta. La ribellione come moralità*, Milano, Bompiani, 1999.
- I. CHAMBERS, *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*, London, Macmillan, 1985.
- I. CHAMBERS, *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- I. CHAMBERS, *Musica come metodo in Words and Music*, cit., pp. 25-32.

- Y. CITTON, *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, Roma, Alegre, 2010.
- J. CLARKE, *The Skinheads and the Magical Recovery of Community in Resistance through Rituals*, cit., pp. 99-102.
- J. CLARKE – T. JEFFERSON, *The Politics of Popular Culture. Cultures and Subcultures*, Stencilled Occasional Paper del CCCS, University of Birmingham, 1973.
- J. CLARKE ET AL., *Subcultures, Cultures and Class in Resistance through Rituals*, cit., pp. 9-74.
- J. CLARKE ET AL., *Working Class Culture. Studies in History and Theory*, London, Hutchinson, 1979.
- PH. COHEN, *Subcultural Conflict and Working-Class Community in Culture, Media, Language*, cit., pp. 78-87.
- S. COHEN, *Folk Devils and Moral Panic. The Creation of the Mods and Rockers*, Oxford, Martin Robertson, 1980.
- M. COMETA, *Studi culturali*, Napoli, Guida, 2010.
- M. COMETA, *Premessa in Critical/Crisi*, cit., pp. 7-9.
- P. COSTA, *La rappresentazione del politico: verità e metafora nei testi di sapere in Rappresentanza/Rappresentazione*, cit., pp. 47-65.
- G. CRAINZ, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2013.
- R. DAVIES, *Boats, Smoke, Steam and Folk. Exploring the Canals of the West Midlands*, Stroud, Tempus, 2001.
- G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004.
- M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Lavoro, 2005.
- G. DE LUNA, *Le ragioni di un decennio 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- G. DELEUZE, *Nietzsche e la filosofia*, Firenze, Colportage, 1978.
- G. DELEUZE, *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Cronopio, 2007.
- G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della

Enciclopedia Italiana, 1987.

G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Sul ritornello. Millepiani. Capitalismo e schizofrenia. Sez. III*, Roma, Castelvecchi, 1997.

J. DERRIDA, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969.

J. DERRIDA, *Spettri di Marx*, Milano, Cortina, 1994.

J. DERRIDA, *La «différance»* in ID., *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 27-57.

J. DERRIDA, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005.

M. DOMENICHELLI, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica della rappresentazione nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011.

R. DONNARUMMA, *Storie oblique* in G. VITELLO, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013, pp. 9-19.

J. DROMEY – G. TAYLOR, *Grunwick. The Workers' Story*, London, Lawrence and Wishart, 1978.

D. DUNNE, *The Birmingham Six*, Birmingham, Birmingham Six Committee, 1989.

T. EAGLETON, *Holy Terror*, Oxford, OUP, 2005.

T. EAGLETON, *Ideology. An Introduction*, London – New York, Verso, 2007.

U. ECO, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

U. ECO, *Costruire il nemico* in ID., *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 9-36.

B. EJCHENBAUM, *La teoria del "metodo formale"* in *I formalisti russi, cit.*, pp. 29-72.

N. ELIAS - J.L. SCOTSON, *The Established and the Outsiders. A Sociological Enquiry into Community Problems*, London, Cass, 1965.

F. ENGELS, *Lettere: gennaio 1888 – dicembre 1890, VIII*, a cura di A. Santucci, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 492-494.

R. ESPOSITO, *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi, 2014.

J. FISKE, *Understanding Popular Culture*, London – New York, Routledge, 1989.

- C.G. FLOOD, *Political Myth*, London – New York, Routledge, 2002.
- C. FORMENTI, *La variante populista. Lotta di classe nel neoliberismo*, Roma, Derive Approdi, 2016.
- M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- M. FOUCAULT, *Intervista a Foucault* in ID., *Microfisica del potere. Interventi politici*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 3-28.
- M. FOUCAULT, *Tecnologie del sé* in ID., *Tecnologie del sé. Un seminario con Michel Foucault*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 11-47.
- M. FOUCAULT, *Bisogna difendere la società*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- M. FOUCAULT, *Eterotopie* in ID., *Archivio Foucault. 3: Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 307-316.
- M. FOUCAULT, *Taccuino persiano*, Milano, Guerini, 1998.
- M. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogia, la storia* in ID., *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 43-64.
- M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, Milano, BUR, 2006.
- M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 2007.
- M. FOUCAULT, *Perché studiare il potere: la questione del soggetto* in *La ricerca di Michel Foucault: analitica della verità e storia del presente*, a cura di H. Dreyfus e P. Rabinow, Firenze, La Casa Usher, 2010, pp. 279-287.
- M. FOUCAULT, *Mal fare dir vero. Funzione della confessione nella giustizia*, Torino, Einaudi, 2013.
- L. FRANCHI, *Dialogare con gli anni Settanta. Dinamiche di rinegoziazione della memoria storica in Stefano Tassinari e Jonathan Coe, «Between»*, 2015, V, 10, pp. 1-14.
- L. FRANCHI, *Il bacillo della paura e gli anticorpi letterari. Migranti, contestatori e skinhead si raccontano, «Griseldaonline»*, 2015, XV, pp. 1-17.
- S. FRITH, *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, Oxford, Blackwell, 1988.
- S. FRITH, *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1998.

- S. FRITH, *Youth and Music* in ID., *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 1-29.
- S. FRITH, *Music and Identity* in ID., *Taking Popular Music Seriously*, pp. 293-312.
- F. FUKUYAMA, *The End of History and the Last Man*, London, Hamish Hamilton, 1992.
- M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2004.
- C. GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 2000.
- K. GELDER, *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*, London – New York, 2007.
- G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.
- B. GIBSON, *The Birmingham Bombs*, Londra, Barry Rose, 1976.
- A. GIDDENS, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity, 1990.
- D. GIGLIOLI, *All'ordine del giorno il terrore*, Milano, Bompiani, 2007.
- D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014.
- D. GIGLIOLI, *Stato di minorità*, Roma – Bari, Laterza, 2015.
- P. GILROY, *There Ain't No Black in the Union Jack. The Cultural Politics of Race and Nation*, London, Routledge, 1995.
- P. GILROY, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London – New York, Verso, 1996.
- P. GILROY, *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press, 2005.
- C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* in ID., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.
- C. GINZBURG, *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri*, Torino, Einaudi, 1991.
- C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

- A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio ed E. Fubini, Torino, Einaudi, 1965.
- A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerretana, Torino, Einaudi, 1975.
- M. GREIL, *Lipstick Traces. A Secret History of the 20th Century*, Cambridge (Mass.), HUP, 1989.
- L. GROSSBERG, *The Circulation of Cultural Studies* in *What is Cultural Studies?*, cit., pp. 178-186.
- S. HALL, *Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems in Culture, Media, Language*, cit., pp. 15-47.
- S. HALL, *Notes on Deconstructing 'The Popular' in People's History and Socialist Theory*, ed. by R. Samuel, London, Routledge – Kegan Paul, 1981, pp. 227-240.
- S. HALL, *Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates*, «Critical Studies in Mass Communication», June 1985, II, 2, pp. 91-114.
- S. HALL, *On Postmodernism and Articulation*, «Journal of Communication Inquiry», June 1986, X, 2, pp. 45-60.
- S. HALL, *New Labour Double-shuffle*, «Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies», 2005, XXVII, 4, pp. 319-335.
- S. HALL, *The Neo-Liberal Revolution*, «Cultural Studies», 2011, XXV, 6, pp. 705-728.
- S. HALL ET AL., *Policing the Crisis. Mugging, the State, and Law and Order*, London, Macmillan, 1978.
- D. HARVEY, *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*, London – New York, Verso, 2012.
- D. HEBDIGE, *Cut 'N' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*, London, Methuen, 1987.
- D. HEBDIGE, *Subculture. The Meaning of Style*, London, Routledge, 1988.
- R. HOGGART, *Schools of English and Contemporary Society* in ID., *Speaking to Each Other*, II, London, Chatto & Windus, 1970, pp. 246-259.
- R. HOGGART, *The Uses of Literacy*, London, Penguin, 1990.
- L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*, London – New York, Routledge, 1986.

- R. JAKOBSON, *Il realismo nell'arte* in *I formalisti russi*, cit., pp. 95-107.
- R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica* in ID., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218.
- F. JAMESON, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Methuen, 1981.
- F. JAMESON, *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London – New York, Verso, 2005.
- K. JASPERS, *Origine e senso della storia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1965.
- H.R. JAUSS, *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, Genova, Marietti, 1990.
- H.R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- T. JEFFERSON, *Cultural Responses of the Teds in Resistance through Rituals*, cit., pp. 81-86.
- F. JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968.
- F. JESI, *Gastronomia mitologica. Come adoperare in cucina l'animale di un bestiario* in ID., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mittleuropea*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 174-182.
- F. JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- F. JESI, *Mito*, Torino, Aragno, 2008.
- R. JOHNSON, *What is Cultural Studies Anyway* in *What is Cultural Studies?*, cit., pp. 75-114.
- M. JOHNSON - G. LAKOFF, *Metaphors We Live By*, Chicago – London, University of Chicago Press, 1980.
- S. JONES, *Black Culture, White Youth. The Reggae Tradition from JA to UK*, London, Macmillan, 1988.
- I. KANT, *Il conflitto delle facoltà*, Genova, Istituto Universitario di Magistero, 1953.
- F. KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, OUP, 1973.
- R. KOSELLECK, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986.

- J. LACAN, *Du discours psychanalytique* in ID., *Lacan in Italia 1953-1978 en Italie Lacan*, Milano, La Salamandra, 1978, pp. 32-55.
- E. LACLAU – CH. MOUFFE, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London – New York, Verso, 1985.
- H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976.
- P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991.
- G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965.
- J.-F. LYOTARD, *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- J.-F. LYOTARD, *L'entusiasmo. La critica kantiana della storia*, Milano, Guerini, 1989.
- P. MACHEREY, *Per una teoria della produzione letteraria*, Bari, Laterza, 1969.
- E. MANERA, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012.
- E.J. MANNUCCI, *La rivoluzione francese*, Roma, Carocci, 2002.
- A. MARCHESI, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1983.
- V. MARCHI, *Teppa. Storia del conflitto giovanile dal Rinascimento ai giorni nostri*, Roma, Castelvevchi, 1998.
- V. MARCHI, *La sindrome di Andy Capp. Cultura di strada e conflitto giovanile*, Rimini, NdA Press, 2004.
- G. MARSHALL, *Spirit of '69. A Skinhead Bible*, Dunoon, S.T., 1994.
- P. P. MARTINO, *Down in Albion. Studi sulla cultura pop inglese*, Roma, Aracne, 2007.
- K. MARX, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione* in ID., *La questione ebraica. Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, Roma, Editori Riuniti, 2000, pp. 49-69.
- K. MARX, *Le lotte di classe in Francia dal 1848 al 1850*, Roma, Editori Riuniti, 1962.
- K. MARX, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, Roma, Editori Riuniti, 1964.
- K. MARX, *Il Capitale. Libro primo*, Roma, Editori Riuniti, 1964.

- K. MARX, *Miseria della filosofia. Risposta alla filosofia della miseria di Proudhon*, Roma, Samonà e Savelli, 1968
- K. MARX, *Per la critica dell'economia politica*, Roma, Editori Riuniti, 1971.
- K. MARX, *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica («Grundrisse»)*, Torino, Einaudi, 1976.
- K. MARX, *Opposizione agli economisti (in base alla teoria ricardiana)* in ID., *Scritti economici di Karl Marx. Teorie sul plusvalore*, III, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 254-346.
- I. MASULLI, *Gli aspetti economico-sociali della crisi degli anni Settanta e le trasformazioni successive* in *Gli anni Settanta*, cit., pp. 3-23.
- G. MAZZONI, *I destini generali*, Roma – Bari, Laterza, 2015.
- A. MELUCCI, *L'invenzione del presente. Movimenti sociali nelle società complesse*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- J. MORAN, *Irish Birmingham. A History*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010.
- G. MURDOCK – R. McCRON, *Consciousness of Class and Consciousness of Generation in Resistance through Rituals*, cit., pp. 192-208.
- C. MULLIN, *Error of Judgment. Truth about Birmingham Bombings*, Dublin, Poolbeg, 1997.
- T. NAIRN, *Enoch Powell: the New Right*, «New Left Review», May - June 1970, LXI, 1, pp. 3-27.
- J.-L. NANCY, *All'ascolto*, Milano, Cortina, 2004.
- J.-L. NANCY, *La comunità inoperosa*, Napoli, Cronopio, 2005.
- T. NEGRI, *Dall'operaio massa all'operaio sociale. Intervista sull'operaismo*, a cura di P. Pozzi e R. Tomassini, Milano, Multhipla, 1979.
- F. NIETZSCHE, *Su verità e menzogna in senso extramurale* in ID., *Verità e menzogna*, Milano, BUR, 2009, pp. 123-140.
- D. NOWELL, *The History of Northern Soul. A Definitive History of the Dance Scene That Refuses to Die*, London, Portico, 2011.
- A. O'LEARY, *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Tissi, Angelica, 2007.

- F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitabili e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015.
- G. ORWELL, *Inside the Whale* in ID., *Inside the Whale and Other Essays*, London, Penguin, 2001, pp. 9-50.
- F. PARADISO, *Le radici della rabbia. Origini e linguaggio della cultura skinhead*, Roma, Red Star Press, 2014.
- TH. G. PAVEL, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992.
- R. PEDRINI, *Skinhead. Lo stile della strada*, Roma, Castelvecchi, 1996.
- T. POLHEMUS – P. PACODA, *La rivolta dello stile*, Padova, Alet, 2009.
- G. PLUMPE, *La "cornice del quadro" in Georg Simmel e la teoria dei sistemi dell'arte* in *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, a cura di F. Bertoni e M. Versari, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 13-23.
- P.P. PORTINARO, *I conti con il passato. Vendetta, giustizia, amnistia*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- M.L. PRATT, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London – New York, Routledge, 1992.
- J. RANCIÈRE, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Roma, Meltemi, 2007.
- J. RANCIÈRE, *Ai bordi del politico*, Napoli, Cronopio, 2011.
- M. RECALCATI, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Cortina, 2010.
- M. RECALCATI, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- P. RICOEUR, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaka Book, 1981.
- P. RICOEUR, *Tempo e racconto, II, La configurazione nel racconto di finzione*, Milano, Jaka Book, 1987.
- P. RICOEUR, *Tempo e racconto, III, Il tempo raccontato*, Milano, Jaka Book, 1994.
- P. RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003.

- P. RICOEUR, *Percorsi del riconoscimento. Tre studi*, Milano, Jaca Book, 2005.
- S. RUSHDIE, *Outside the Whale* in ID., *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta, 1991, pp. 87-101.
- S. RUSHDIE, *The New Empire within Britain* in ID., *Imaginary Homelands*, cit., pp. 129-138.
- E. SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage, 1994.
- J. SAVAGE, *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*, London, Faber & Faber, 1991.
- V. SCALIA, *Migranti, devianti e cittadini. Uno studio sui processi di esclusione*, Milano, FrancoAngeli, 2005.
- G. SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Torino, Einaudi, 2001.
- C. SCHMITT, *Il concetto di «politico»* in ID., *Le categorie del 'politico'*, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 87-208.
- C. SCHMITT, *Teoria del partigiano*, Milano, Il Saggiatore, 1981.
- C. SEGRE, *Analisi del racconto, logica narrativa e tempo* in ID., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-77.
- G. SEMI, *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013.
- V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento* in *I formalisti russi*, cit., pp. 73-94.
- L. SPAZIANTE, *Dai Beat alla generazione dell'Ipod. Le culture musicali giovanili*, Roma, Carocci, 2010.
- J. STOREY, *Cultural Studies: An Introduction* in *What is Cultural Studies?*, cit., pp. 1-13.
- E.P. THOMPSON, *The Long Revolution I*, «New Left Review», May-June 1961, I, 9, pp. 24-33.
- E.P. THOMPSON, *The Making of English Working Class*, London, Gollancz, 1965.
- T. TODOROV, *Gli abusi della memoria*, Napoli, Ipermedium, 2001.
- M. TOLOMELLI, *Militanza e violenza politicamente motivata negli anni Settanta* in *Gli anni Settanta*, cit., pp. 192-210.

- F. TOMASELLO, *La violenza. Saggio sulle frontiere del politico*, Castel San Pietro Romano, Manifestolibri, 2015.
- B. TOMASEVSKIJ, *La costruzione dell'intreccio in I formalisti russi*, cit., pp. 305-350.
- M. TRONTI, *Lenin in Inghilterra* in ID., *Operai e capitale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 89-95.
- H. TUDOR, *Political Myth*, London, Pall Mall, 1972.
- G. TURNATURI, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Roma – Bari, Laterza, 2003.
- G. VITELLO, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013.
- V. N. VOLOSINOV, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo, 1976.
- C. WALKER, *The Prevention of Terrorism in British Law*, Manchester, Manchester University Press, 1986.
- R. WILLIAMS, *Culture and Society 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin, 1963.
- R. WILLIAMS, *Marxism and Literature*, Oxford, OUP, 1977.
- R. WILLIAMS, *Culture*, London, Fontana, 1981.
- R. WILLIAMS, *The Long Revolution*, Peterborough, Broadview Press, 2001.
- L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1983.
- H. WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, London – Baltimore, John Hopkins University Press, 1973.
- H. WHITE, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore – London, John Hopkins University Press, 1987.
- H. WHITE, *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2010.
- M.J. WIENER, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit 1850-1980*, Cambridge, CUP, 1981.
- WU MING 1, *Una vita...*, «Nuova rivista letteraria. Semestrale di letteratura sociale», 2012, VI, pp. 5-8.

E. ZAZO JIMÉNEZ, *Crisi della crisi* in *Crisi/Critica*, cit., pp. 128-139.

S. ŽIŽEK, *In Defense of Lost Causes*, London – New York, Verso, 2008.

S. ŽIŽEK, *Violence. Six Sideways Reflections*, New York, Picador, 2008.

3. Filmografia

E. CONSTANTINE, *Northern Soul* (UK 2014).

P. HENZELL, *The Harder They Come* (Jamaica - USA 1972).

D. JARMAN, *Jubilee* (UK 1978).

K. LOACH, *The Spirit of '45* (UK 2013).

F. RODDAM, *Quadrophenia* (UK 1979).

S. TASSINARI, *A due passi da Golia* (Italia 1984).

S. TASSINARI, *Nicaragua libre... Centro America* (Italia 1984).

J. SHERIDAN, *In the Name of the Father* (UK – USA 1993).

T. SMITH, *The Rotters' Club* (3 episodi, UK 2005).

4. Sitografia

P. BRADSHAW, *Boys will be boys*, «The Guardian», 24 febbraio 2001, <https://www.theguardian.com/books/2001/feb/24/fiction.jonathancoe> [ultimo accesso: 8 luglio 2016].

<http://justice4the21.co.uk/the-victims/> [ultimo accesso: 7 luglio 2016].

<http://www.birmingham.ac.uk/schools/historycultures/departments/history/research/projects/cccs/publications/stencilled-occasional-papers.aspx> [ultimo accesso: 5 settembre 2016].

www.jonathancoewriter.com/biography.html [ultimo accesso: 6 luglio 2016].