

Immaginario & realtà: la rappresentazione culturale del disagio nell'Italia degli ultimi anni

Christian Caliandro

La rappresentazione del disagio, del crimine e della legalità nell'Italia degli ultimi anni può essere illustrata efficacemente da un confronto tra *La Piovra* (prime due stagioni, 1984-85) e *Gomorra* (2, 2016).

Negli anni Ottanta, l'Italia e gli italiani si identificano nella figura del commissario Corrado Cattani – nel suo tormento psichico, nella sua traiettoria anche deviante. Cattani è l'Italia, è lo Stato: relazione complessa si articola nell'immaginario. È reso di fatto impossibile a quell'epoca, dalle strategie narrative di una produzione pubblica, identificarsi con i mafiosi, con i criminali. Trent'anni dopo, invece, lo Stato scompare, evapora, non esiste più nella fiction: *Gomorra* (prima e seconda stagione) presenta singolarmente le vicende familiari e generazionali dei clan camorristici di Scampia e Secondigliano in un contesto e in uno scenario *post-apocalittici*. Capannoni deserti, *residence* diroccati, porti e *container*, magazzini fatiscenti, fabbriche abbandonate, terrazze desolate - o la Roma vuota e come disabitata dell'EUR e dei nuovi grattacieli - sono gli ambienti in cui si svolge gran parte del dramma, delle azioni, dei dialoghi tra i protagonisti: sono luoghi che fondono esterno e interno, spazio pubblico e privato, generando una dimensione inedita che è sia fisica che morale - certamente contemporanea. E insieme problematica: l'identificazione è completamente schiacciata e compressa sui protagonisti criminali; gli antagonisti sono tutti in quel recinto e non esiste più un fuori, un esterno, una controparte.

Il realismo italiano nella fiction televisiva di questi anni, dunque, presenta molti aspetti critici. È come se autori, sceneggiatori e registi rimanessero intrappolati nella “cartolina” e nella “cartolinizzazione”: tra *La grande bellezza* (2013) di Paolo Sorrentino e *Gomorra 2*, la differenza è infatti solo di temperatura e di colore. Lo stereotipo nella rappresentazione culturale dell'Italia (Roma, Napoli) vira semplicemente al nero, con un gusto molto definito (e un'estetica specifica, conseguente) degli ambienti degradati, diroccati, scrostati e scarnificati. Una cartolina ‘a tinte fosche’, per così dire – che corrisponde in larga parte alle esigenze di percezione del mondo-mercato esterno, più che ad istanze di rinnovamento creativo interno, e che evidenzia un'attrazione per il vuoto: “Questa insistenza verso i luoghi privi di storia, l'anonimato, l'intercambiabilità, l'indifferenza morale, il grigiore del cranio rasato, il vuoto, la diffidenza verso la cultura, l'afasia, insomma *la sua fredda passione per il nulla*” (Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, Rizzoli 2016).

In particolare, l'uso che *La grande bellezza* fa del patrimonio culturale (di Roma, e dunque dell'Italia) è paradigmatico. Jep Gambardella è una figurina che con giacche sgargianti si muove su uno sfondo immobile, inerte: Roma è stranamente spopolata; non ci sono persone per le strade della Capitale – tranne suore prelevate di peso dall'immaginario felliniano – attraversate dallo scrittore-non scrittore. Il re delle feste assomiglia al Vincent Price de *L'ultimo uomo sulla terra* (Ubaldo Ragona 1964), che si aggira per le strade dell'EUR abitate unicamente da una nuova razza di vampiri. Qui vampiri non ce ne sono, ma fantasmi sì. E spettrale è questa Città su cui scivola il protagonista, senza interagire con essa – con il Colosseo, con il Lungotevere, con i monumenti. La

percezione che Jep e gli spettatori hanno di questo tessuto urbano è eminentemente *turistica*: Roma è una scenografia, un set, una location - una cartolina con cui non è possibile alcuna vera reciprocità. Lo stesso lemma “*la grande bellezza*” (che ha fatto già in tempo a diventare proverbiale, sui giornali in tv e nelle strade, un modo di dire) suggerisce prepotentemente i concetti di passività, di mistero, di immobilismo – di una sostanziale incomprensione.

La questione del realismo influenza negli ultimi anche altri territori culturali, come la letteratura e le arti visive. Qual è infatti la funzione possibile, ed effettiva, della produzione artistica in rapporto al contesto di riferimento, e alla sua trasformazione? In che modo arte e cultura, oggi, sanano le ferite e contribuiscono all’elaborazione dei traumi collettivi?

Due gli esempi recenti trattati: le *Sette Stagioni dello Spirito* (2013-’16) di **Gian Maria Tosatti** e *Taranto Opera Viva* (2015) di **Alessandro Bulgini**.

Le installazioni site-specific delle *Sette Stagioni* costituiscono insieme una megaopera che coinvolge l’intero tessuto urbano di Napoli (un “corpo a corpo con la città”). Essa si condensa sempre in luoghi *ex*, luoghi affascinanti perché marciti, che hanno avuto una funzione e un’esistenza e adesso non ce l’hanno più: la caratteristica fondamentale di questi lavori è dunque la riattivazione di spazi abbandonati. Ma qui l’abbandono non scompare, non evapora: piuttosto, *si cristallizza*. Non si tratta di arte didascalicamente sociale, che “fa partire” progetti di vago coinvolgimento comunitario; questa operazione – chirurgica – consiste piuttosto in una dolorosa, spiacevole attivazione del presente: visualizzazione di questo tempo profondo, e sua analisi. Autopsia.

Il tentativo riuscito di Tosatti è quello di sospendere il tempo spettrale che stiamo vivendo: costringe lo spettatore a fronteggiare le sue paure, eliminando ogni rumore di fondo, ogni simulazione, ogni spettacolo consolatorio. Un’opera riuscita deve perciò coinvolgere integralmente l’essere umano *annullando di fatto la dimensione dello “spettatore”*: deve farsi percepire cioè come pericolosa.

E l’aspetto più interessante di queste opere è che esse non restituiscono propriamente alla vita gli spazi che occupano, ma restituiscono in modo più sottile la loro vita oltre la morte (la “*ex-vita*”, appunto), la loro condizione fantasmatica: rendono cioè percepibili le presenze, gli strati della nostra memoria conflittuale e rimossa e delle nostre vite collettive precedenti. Ciò che lo spettatore prova, irretito da questa esperienza, da questo apparato, da questo dispositivo, è infatti: serena, misurata, pacata tristezza. Vengono in mente, così, sia **Anna Maria Ortese**, sia **Dante, Michelangelo, Pasolini, De Chirico, Malaparte**: riferimenti costanti di Tosatti, e al tempo stesso indizi precisi della sua idea di italianità artistica, una costellazione a partire dalla quale ridisegnare la rotta.

Taranto Opera Viva si è invece sostanziata di una serie di interventi, azioni e attività artistiche multidisciplinari che hanno coinvolto l’intera comunità di Taranto Vecchia: luoghi, identità personali e collettive, aree pubbliche e private, realtà culturali ed economiche (vicoli e postierle; le case delle famiglie; le paranze e i pescatori; le botteghe artigiane e commerciali; gli spazi culturali e associativi) hanno collaborato così a un grande, inclusivo *workshop* quotidiano.

Dieci magliette e una felpa rosse con il logo *Taranto Opera Viva*; un pantalone da tuta, due paia di pantaloni e scarpe anch’esse rosse hanno costituito l’abbigliamento indossato da Bulgini durante la sua permanenza in città, utile ad essere il più possibile soggetto d’attenzione nei percorsi quotidiani.

L'intenzione dell'artista è stata dunque quella di relazionarsi fortemente con i residenti e, tramite lo scambio culturale, stabilire relazioni vivide con luoghi e persone, lasciando tracce oggettuali, performative, pittoriche, installative. Obiettivo dichiarato: valorizzare l'identità del borgo e dei suoi abitanti, trasformando con il contributo di tutti, e proprio per il contributo di tutti, Taranto in un luogo di sperimentazione artistica, di festa, di accoglienza e socialità.

Tutto questo nella convinzione che le città sono prima di tutto esistenze, relazioni umane – *non* infrastrutture materiali: se la nostra attenzione si focalizza sull'ecosistema (costituito da paesaggio architettonico, paesaggio naturale e paesaggio umano), sulla temperatura e sulla qualità di questo ecosistema, ecco che le sue funzioni - e le disfunzioni – ci saltano all'occhio più chiaramente. Chiudere l'arte e la cultura in luoghi deputati, istituzionali, segregarla all'interno di recinti non è mai stata un'opzione salutare, democratica, intelligente: meno che mai in questo momento storico. Proprio l'assenza (la *vacanza*) momentanea di questi luoghi istituzionali è un'occasione preziosa da cogliere e agganciare: essa è in grado infatti di favorire l'adozione di pratiche (e politiche) radicalmente innovative.