

# Per il racconto, contro la narrazione

*L'esperienza dell'altro. Vedere, narrare, immaginare* di Dario Cecchi.

di *Stefano Oliva* – 9 Marzo 2025



Nella fabbrica fordista campeggiava il cartello: “Silenzio, si lavora!”. Come osservava Paolo Virno all’inizio degli anni Duemila, «oggi, in certe officine, potrebbero figurare degnamente cartelli speculari a quelli di un tempo: “Qui si lavora. Parlate!”» (Virno 2002, pp. 88-89). Con queste parole veniva fotografata la trasformazione del lavoro contemporaneo nel suo passaggio dalla catena di montaggio alle reiterate prestazioni linguistiche del lavoro cognitivo. Rispetto a vent’anni fa, al cartello “Qui si lavora. Parlate!” potremmo ora aggiungere: «Devi raccontare la tua storia!» (Cecchi 2024, p. 57).

Ci troviamo nell’età delle narrazioni: da questa constatazione prende le mosse il nuovo libro di Dario Cecchi. **Contro ogni previsione secondo cui la contemporaneità sarebbe stata dominata dalle immagini, assistiamo invece al trionfo dello storytelling, della narrazione come principale vettore comunicativo** (e professionale, come dimostra il fenomeno degli influencer puntualmente evidenziato da Cecchi). Ma c’è narrazione e narrazione: l’attuale sete di racconti sembra infatti favorire le spinte identitarie, la ricostituzione di comunità altrimenti frammentate, con il rischio di perdere quella che per l’autore è la vera ricchezza che ci proviene dalle storie, vale a dire la capacità di fare

genuine esperienze di apertura all'altro, di ampliare i nostri orizzonti e di mettere a fuoco visioni del mondo distanti dalle nostre.

Riprendendo le riflessioni di Hans Robert Jauss e di Odo Marquard, **Cecchi nota come nel panorama attuale i nostri «orizzonti di attesa» tendano a restringersi drasticamente, mettendo in crisi la possibilità stessa di immaginare scenari non confinati al presente.** Rispetto a questa crisi di futuro, acquistano particolare rilievo i tentativi – in particolar modo letterari e cinematografici – di raccontare la fine del mondo. Evidente nei racconti catastrofici e apocalittici, la fine del mondo è in realtà implicata ogni volta che la narrazione ci mette a contatto con i limiti della nostra visione.

Si può dire che, in senso ideale, tutti i racconti riusciti, implicitamente o esplicitamente, provano a metterci di fronte alla possibilità della fine del mondo, nella misura in cui provano a farci toccare i limiti dei nostri orizzonti d'attesa. Tutti i racconti sono, in questo senso, storie sulla fine del mondo (*ivi*, p. 20).

Proviamo a percorrere un altro sentiero, non esplicitamente indicato dall'autore. Se, con Wittgenstein, i limiti del mio linguaggio coincidono con i limiti del mio mondo, il racconto – che è sempre racconto del mondo di altri, racconto di mondi possibili – implica la fine di quel mondo che è il mio ma, allo stesso tempo, determina l'apertura di uno spazio di incontro. L'esperienza del proprio limite dischiude un nuovo orizzonte d'attese che altrimenti rimarrebbe precluso: di qui la sensazione che i racconti ci restituiscano il reale in presa diretta (anche quando sono palesemente racconti di finzione).

Rispetto a queste due possibilità – storie identitarie, rassicuranti, anestetizzanti vs storie capaci di aprirci al mondo e all'esperienza degli altri – utilizziamo due termini differenti (senza pretendere di rintracciare nel volume di Cecchi un puntuale rispetto di questa distinzione lessicale): **i racconti possono disorientarci, mettere in discussione le nostre visioni più consolidate per ampliare la nostra comprensione del reale; di contro, le narrazioni – che ci vengono somministrate e che non siamo dispensati dal produrre noi stessi – hanno la funzione di produrre una chiusura del nostro mondo, di tenerci al caldo confortevole (ma spesso asfittico) di un'identità compatta e ripiegata su di sé.** I racconti ci permettono «di riconoscere, nelle condizioni contingenti dell'esperienza, l'opportunità per vedere la realtà con occhi diversi» (*ivi*, p. 48) – come il

cinema non smette di ricordarci – mentre le narrazioni (nel senso ristretto in cui stiamo usando questo termine) costituiscono una «vendetta della retorica contro l'estetica» (*ivi*, p. 59) e, producendo identità narrative fisse, intralciano la reale «funzione etica del racconto» che consiste nell'«educa[re] l'immaginazione a un rapporto più libero con la realtà e predispo[rre] a formulare giudizi imparziali» (*ivi*, p. 57).

Partendo da una cornice teorica kantiana, in cui si avverte la mediazione di Emilio Garroni, ma attingendo anche a numerosi altri autori – tra cui risalta Merleau-Ponty –, il saggio di Cecchi giunge a problematizzare il rapporto tra immaginazione e racconto in ambito cinematografico, sviluppando ulteriormente la tesi già formulata a proposito della letteratura: se è vero che il racconto in generale «mira [...] a riattivare il lavoro dell'immaginazione, ampliando l'orizzonte di conoscibilità del mondo» (*ivi*, p. 68), bisogna ora specificare in che modo «la potenza narrativa del cinema riposa esattamente sull'incontro fra orizzonti diversi e sulle diverse possibilità di configurazione di questo incontro» (*ivi*, p. 73). **Il cinema sembra infatti particolarmente vocato non tanto alla riproduzione fedele quanto alla riattivazione del lavoro dell'immaginazione per mezzo di immagini e di gesti che, riprendendo alcune riflessioni particolarmente pregnanti di Giorgio Agamben (1996), possiamo definire come mezzi puri, irriducibili al fare (*poiesis*) e disarticolati rispetto all'agire (*praxis*).**

La medialità pura dei gesti cinematografici – richiamata esplicitamente da Agamben con riferimento alla gag – ci consente, di nuovo, di fare esperienza dei limiti del linguaggio, di quanto non giunge alla parola proprio perché costituisce la condizione di possibilità del nostro dire: conclude dunque Cecchi che «nel gesto è in gioco, in altre parole, la possibilità di un senso comune a tutta l'umanità» (2025, p. 91). Il cinema esibisce così il duplice statuto dell'immaginazione, costituito da un lato dall'organizzazione del racconto e dall'altro dall'effetto emotivo legato alla comunicabilità dell'esperienza. In quest'ottica, il gesto cinematografico appare come «la pura comunicazione di una comunicabilità» (*ivi*, p. 94) e la vita dei personaggi sullo schermo diviene «il medium attraverso cui è possibile fare esperienza del senso delle nostre vite» (*ivi*, p. 95).

**Cecchi conclude la sua riflessione evidenziando il valore etico del racconto come disattivazione di ogni rafforzamento muscolare della propria identità a vantaggio di un'esperienza riflessiva circa il proprio modo di vedere il mondo che apre a un vero incontro con l'altro.** Si delinea in questo modo una «pratica del pluralismo degli orizzonti di vita» (*ivi*, p. 100) per nulla pacifica ma che – con un evidente affondo sul presente – entra in rotta di collisione con il *wokeism*, il politicamente corretto che schiaccia la comprensione del mondo su di un unico punto di vista (nei termini che

abbiamo utilizzato prima, su di una narrazione, non un racconto) che – si presume – sia eticamente neutrale.

Ora, è proprio la neutralizzazione del valore etico del racconto che qui si cerca di mettere in discussione: tale prospettiva «in luogo di un'autentica conoscenza del mondo, [...] potrebbe promuovere una correzione cosmetica della superficie della realtà» (ivi, p. 104), tradendo l'idea stessa – sviluppata lungo tutto il saggio – secondo cui le storie sono in grado di dischiuderci una reale esperienza dell'altro. Esperienza, certo, mai addomesticabile, sempre potenzialmente conflittuale. Ma in un'epoca di narrazioni demagogiche e nazionaliste, ostili a ogni forma di complessità, il conflitto è un pericolo che bisogna pur correre.

### **Riferimenti bibliografici**

G. Agamben, *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2002.

Dario Cecchi, *L'esperienza dell'altro. Vedere, narrare, immaginare*, Quodlibet, Macerata 2025.