

MARCO GATTO

# UNA POETICA DELLE FORME SOCIALI: JAMESON E IL REALISMO

**ABSTRACT** The article proposes a reading of the main theoretical issues on Realism elaborated by Fredric Jameson, underlining their place in the more general theory of Postmodernism and of the relations between literary field and economical mode of production.

**KEYWORDS** Realism, Fredric Jameson, Marxist Criticism

Si può certamente affermare che la riflessione sul realismo costituisca, nell'opera teorica di Fredric Jameson, una sorta di occasione costante per raccogliere, attorno a una categoria, un intero nesso di problemi e di questioni da porre in verifica. Lungo tutto l'arco della sua produzione, il teorico americano ha ripensato in modo assai originale i postulati della critica marxista tradizionale – ingaggiando un confronto costante col suo massimo esponente novecentesco, György Lukács –, con l'intento di arricchirne, mediante l'innesto dialettico di metodi e codici interpretativi differenti, le capacità interpretative. Eppure, in un'opera così sovrabbondante (non c'è questione culturale di peso che Jameson abbia tralasciato dagli anni Sessanta a oggi) è possibile riconoscere un motivo ricorrente nell'intenzione di leggere nel realismo quella «prassi demiurgica» (Jameson 2003, 165) in cui si realizza l'incontro dinamico tra l'esperienza della Storia come Necessità o come «*forma inesorabile di eventi*» (Jameson [1981] 1990, 112) e l'impulso narrativo, da sempre concepito come facoltà umana trascendentale e unità organizzativa della comprensione. In tal senso, la narrazione è, per Jameson, terreno di verifica sociale: un'occasione che permette, nell'atto dell'interpretazione, un riassetto dialettico della processualità storica. Cosicché, il fine ultimo dell'utilizzo di categorie filosofiche, storiche o semplicemente stilistiche diventa quello della chiarificazione sempre dinamica del rapporto tra le pratiche estetiche e i movimenti sociali, che Jameson legge sempre come manifestazione di un orizzonte ultimo e intrascendibile, quello del modo di produzione economico. Si può dunque dar credito all'espressione “poetiche delle forme sociali” – più volte sostenuta da Jameson come descrittiva del suo intero programma teorico – per descrivere l'oggetto di indagine della critica letteraria marxista. Che, ovviamente, resta una critica ancorata all'analisi

ideologica della produzione estetica, nonostante i suoi compiti – Jameson non smette mai di rimarcarlo – non si esauriscano nella pratica della demistificazione, ma convochino il teorico a scelte meno convenzionali: se è vero che gli oggetti culturali sono dialetticamente legati all’immaginario sociale e alle ragioni materiali che stanno dietro, allo stesso modo le categorie interpretative – anche quelle che paiono incarnare una sorta di “assolutezza storica”, e il realismo è una di queste – sono obbligate a una verifica costante dei presupposti, senza che quest’ultima diventi un’occasione adattiva o confermativa dell’esistente. È in questa dimensione assai dinamica che va letta la proposta interpretativa di Jameson, che negli ultimi tempi ha manifestato con chiarezza l’impianto hegel-marxista del suo lavoro, candidandosi a essere l’erede filosofico di Lukács (e, probabilmente, prendendo viepiù le distanze dalla critica alla mercificazione della cultura messa in campo dalla Scuola di Francoforte)<sup>1</sup>.

Che non possa esservi atteggiamento univoco nei confronti della cultura di massa e delle forme realistiche più recenti, è confermato dal presupposto implicito all’analisi di Jameson – che gli è valso, da diverse sponde, le accuse di manomissione del giudizio di valore<sup>2</sup> –, secondo il quale la produzione estetica rientra nel novero di una più generale “dominante culturale”, a sua volta dipendente dalle trasformazioni del modo di produzione. Tale “dominante culturale” – che non ha però i caratteri dell’althusseriana ultima istanza determinante – si pone, a parere di Jameson, come un’articolazione egemonica (e, dunque, storicamente costituita) di carattere vario, che tuttavia imprime, ai prodotti della cultura, un suo marchio indelebile – in qualche modo, li invade –, assumendo la funzione di una logica più generale e complessiva, il cui studio può condurci alla rivelazione ultima del suo rapporto con l’organizzazione unitaria e universale del modo di produzione. Si potrebbe dire che il realismo, il modernismo o il postmodernismo (in vero, le tre dominanti culturali corrispondenti ad altrettante modificazioni sistemiche del capitalismo) rappresentino le forme egemoniche nel novero delle quali si è raccolto, più o meno unitariamente, un immaginario sociale. E tuttavia, la molteplicità delle forme – il fatto cioè che a una situazione unitaria si possa reagire, almeno sul piano dell’attività artistica, in diverse modalità di formalizzazione – lascia pensare che la relazione tra modo di produzione e dominante culturale, o tra dominante culturale e produzione estetica, non possa essere riassunta solo e soltanto parlando di riflesso o di rispecchiamento. Piuttosto, occorre abbandonare la linearità di una successione netta delle diverse categorie stilistiche con cui descriviamo manualisticamente le epoche storiche, cercando di assottigliare sempre più l’approssimazione che nasce da ogni tentativo di storicizzazione del materiale culturale. Quando Jameson, nel suo libro più noto (Jameson [1991] 2007), afferma che il

---

<sup>1</sup> Cfr. Jameson 2009, 315-363.

<sup>2</sup> Si considerino le posizioni critiche di Eagleton 1986.

postmodernismo è la logica culturale del tardo capitalismo, assume l'idea che a una trasformazione epocale del modo di produzione – il passaggio dal capitale nazionale e monopolistico al capitalismo multinazionale e finanziario – risponda una strutturazione culturale dinamica, nella quale si può riconoscere l'egemonia acquisita da determinate logiche. Raymond Williams ha chiarito, del resto, come nelle fasi di transizioni prenda atto una dialettica tra gli elementi culturali e simbolici, in modo tale che alcuni di essi da “dominanti” possano diventare “subalterni” o “residuali”, seguendo il farsi e disfarsi dei gruppi sociali e le trasformazioni della loro determinazione economico-materiale<sup>3</sup>. Un sano atteggiamento dialettico vieterebbe, in tal senso, di scorgere nei prodotti del realismo un mero riflesso del modo di produzione, dal momento che la sopravvivenza e il ritorno di pratiche culturali beneficiano di cambiamenti, sovrapposizioni, rielaborazioni e ri-codificazioni. Per dirla con Jameson, quando il realismo (o qualsivoglia altra logica di gestione del materiale) «legittima la sua pretesa di essere una rappresentazione giusta o vera del mondo, a causa di ciò smette di essere una modalità *estetica* di rappresentazione ed esce completamente dal contesto artistico» (“L'esistenza dell'Italia”, in Jameson [1992] 2003, 159), perdendo di vista la sua dimensione storica.

Addentrando nel problema del realismo, possiamo da subito considerare che l'approccio jamesoniano supera (ma conserva) alcune convenzioni tradizionali. È nota la posizione di Lukács sul modernismo e sul cosiddetto realismo critico: il modernismo, per il filosofo ungherese, sposa le basi ideologiche dell'avanguardia e opera una frattura del senso storico che si esplica nell'allontanamento fantasioso dal reale<sup>4</sup>. Lukács legge il rapporto dialettico tra realismo e modernismo come preoccupante coesistenza di due opposti (il realismo come pratica socialista e il modernismo come anti-realismo) in una dimensione storica che non ha ancora chiarito le possibilità stesse di questa coesistenza. La Scuola di Francoforte ribalterà questa prospettiva. In particolare, Adorno vedrà nell'estetica modernista il momento della negazione e dunque l'unica possibilità di rivolta alla distruzione del concetto di mediazione (che invece si realizzerebbe troppo facilmente nelle istanze del realismo). Jameson si innesta in questo dibattito interno al campo materialista assumendo il punto di vista più generale della transizione di epoche storiche, anche e soprattutto perché ha l'occasione di sperimentare in prima persona l'inverarsi di un modo di produzione nuovo (quello multinazionale) e la realizzazione di una dominante culturale ulteriore (quella postmoderna). A quest'altezza, il rapporto tra realismo e modernismo appare, in un certo senso, stereotipato e assolutizzato: se il primo

---

<sup>3</sup> Cfr. Williams [1977] 1979.

<sup>4</sup> Cfr. “Le basi ideologiche dell'avanguardia”, in Lukács 1958, 17-51.

«è convenzionalmente evocato nei termini di un riflesso e di un'imitazione passiva, subordinata a una qualche realtà esterna», il secondo è celebrato nei termini di una «invenzione estetica operativa» (“L’esistenza dell’Italia”, in Jameson [1992] 2003, 165), nella quale è riconosciuto (adornianamente) il luogo di un’autonomia estetica di taglio sovversivo e antagonistico (o il luogo stesso della politica)<sup>5</sup>.

Occorre storicizzare questa opposizione, renderla storicamente parziale, sussumerla entro un orizzonte più ampio. A soccorrere Jameson – secondo il quale ogni ideologia si rafforza assolutizzando le opposizioni binarie di cui si fa garante – è la sua formazione sartriana: la supposta falsità del realismo – o la mancata tematizzazione problematica del rapporto tra rappresentazione e oggetto rappresentato – non è questione solo e soltanto tecnica o stilistica, ma di una modificazione più vasta, che pertiene l’organizzazione economica e il sensorio che ne consegue. «Forme precedenti di realismo affiorante – come ad esempio le novelle del Rinascimento – possono venire ripensate genealogicamente come forme che corrispondono a uno stadio primitivo del “capitalismo”», mentre il nesso tra falsità e oggettività implica una separazione che è tipica solo dell’era della razionalizzazione, quando un’ulteriore qualità epistemologica (data dal diffondersi della differenziazione sociale) e un nuovo modo di vedere prendono corpo. E allora, sostiene Jameson, il realismo, il modernismo, e poi il postmodernismo, vanno colti non solo nella successione delle forme spirituali o nel rapporto tra la soggettività e la Storia (come voleva lo hegelismo di Lukács), ma anzitutto nella *situazione*, ossia in quel particolare momento in cui l’opera d’arte risponde, al livello dell’immaginario, a una contraddizione sociale immanente. Cosicché, il realismo – che ha comunque l’aggravante d’essere un concetto-*passepartout*, e dunque incline a uno uso categoriale indifferenziato – deve essere «colto come una componente nell’ambito di un processo storico più ampio, che si può identificare come nient’altro che la stessa rivoluzione culturale *capitalista* (o *borghese*), la cui descrizione e i cui punti significativi ovviamente cambieranno a seconda di queste due formule alternative: vale a dire, il

---

<sup>5</sup> Per essere più fedeli a Jameson: «Qui l’ultima produzione di Adorno (così come *La dimensione estetica* di Marcuse) segna un indietreggiamento rispetto alla valutazione dialetticamente ambivalente dell’opera di Arnold Schoenberg nella *Filosofia della musica moderna*; ciò che è stato omesso nelle sue opinioni più tarde è appunto proprio la scoperta fondamentale di Adorno della storicità, e, in particolare, dell’irreversibile processo di invecchiamento delle più grandi forme moderniste. Ma se è così, allora le grandi opere di alta cultura moderna – si tratti di Schoenberg, Beckett o perfino dello stesso Brecht – non possono funzionare come punti fissati una volta per tutte o standard eterni sui quali misurare lo stato “degradato” della cultura di massa» (“Reificazione e utopia nella cultura di massa”, in Jameson, [1992] 2003, 17).

momento in cui un intero, ultimo, sopravvissuto “mondo” feudale (potere, cultura, economia, produzione, spazio, soggetto psichico, struttura dei gruppi, immaginario) viene smantellato sistematicamente a favore di un altro mondo, radicalmente diverso, che sta per prendere il suo posto» (“L’esistenza dell’Italia”, in Jameson [1992] 2003, 166-167).

Pertanto, il “correttivo” sartriano non è niente più che una storicizzazione più profonda, un’approssimazione dialettica al “concreto” hegeliano o l’esprimersi di una volontà interpretativa più materialista<sup>6</sup>. Sorprende che nella resa dialettica della transizione e di come essa possa poi articolarsi in un’egemonia Jameson non menzioni mai Gramsci, che di tale dinamismo dialettico tra struttura e sovrastruttura (per usare i vecchi termini della questione) è forse, almeno nel secolo scorso, l’interprete più attento. Il punto è che la dominante culturale è ovviamente un’ideologia sottoposta alle modificazioni del tempo – e sulla temporalità delle ideologie Jameson insiste particolarmente negli ultimi lavori<sup>7</sup>. Ma se di ideologia si tratta, anche nel caso del realismo – che, come abbiamo visto, è, a tutti gli effetti, una macro-ideologia o un macro-contenitore ideologico – le strategie stilistiche varie che ne interpretano il senso producono una molteplicità, spesso contraddittoria, di posizioni, entro le quali è possibile scorgere una contraddizione più vasta (quella che si colloca al centro della lotta tra differenti modi di organizzazione sociale ed economica). Non è un caso che l’autore d’elezione per Jameson sia Brecht, ossia lo scrittore che più ha reso evidente la dialettica delle scelte operative<sup>8</sup>.

Ad ogni modo, nel rapporto tra la dominante culturale, il modo di produzione sotteso e le strategie interpretative di questo nesso si colloca un’infinità di mediazioni. Pertanto, quando Jameson insiste sul carattere antinomico del realismo – il titolo della recente raccolta, *The Antinomies of Realism*, la dice lunga sulla varietà concettuale di una categoria che siamo propensi a usare sovente in modo astorico –, in realtà interpreta una volontà dialettica, in virtù della quale i fenomeni culturali, siano essi testi, composizioni, pellicole, e via dicendo, non sono riducibili a una tecnica o una modalità espressiva, ma, nel rispetto della loro specificità, si trovano inseriti in una contestualità dinamica ed eterogena che ne ridisegna i contorni. Il marxismo di Jameson, del resto, sta tutto in questo tenere insieme la dialettica delle posizioni e dei movimenti culturali con la rivoluzione sistemica del capitalismo, evitando che tra i due elementi vi sia una semplice causalità deterministica. In fondo, era questo l’obiettivo del marxismo culturale di marca novecentesca – per usare la genealogia tracciata da Perry Anderson e da altri interpreti<sup>9</sup>. Jameson, tuttavia, aggiunge a questo spirito antideterministico un’esigenza più

<sup>6</sup> Cfr. Jameson [1971] 1975.

<sup>7</sup> Si vedano almeno i due commentari a Hegel (Jameson 2010) e a Marx (Jameson 2011).

<sup>8</sup> Cfr. Jameson [1998] 2008.

<sup>9</sup> Cfr. almeno Anderson [1976] 1977.

descrittiva che normativa, o forse detrae dalle posizioni di un Adorno o di un Marcuse il bisogno di un giudizio netto sui prodotti dell'industria culturale, con l'apparente rischio di indebolire la critica alla cultura di massa. Si tratta, nel caso del teorico americano, di un'analisi "sintomale" (secondo una terminologia althusseriana) in cui gli oggetti culturali diventano allegorie viventi del capitalismo, sia nel loro porsi come effettive conseguenze dell'ideologia dominante, sia nel loro essere, in fondo, deposito di contrasti più profondi (persino capaci di contenere i semi di un'utopia latente): in Jameson invano troveremmo un giudizio inesorabile e unidirezionale sugli oggetti culturali della contemporaneità perché l'attenzione diagnostica è rivolta altrove, vale a dire al rapporto che essi intrattengono con una serie di pulsioni storico-sociali di natura extra-culturale utili a ridefinire una possibile mappa della totalità (*mapping* è l'operazione dialettica che descrive questa particolare pratica conoscitiva).

*The Antinomies of Realism* rende più evidente il punto di vista di Jameson, che resta comunque ancorato alle tesi esposte nel suo contributo teorico più rilevante, *L'inconscio politico*. Proprio perché profondamente contraddittorio e sottoposto alle modificazioni costanti della Storia, il realismo è «un concetto ibrido», e dunque assolutamente dialettico, la cui analisi può intendersi come lo smascheramento di posizioni contraddittorie al suo interno, nel senso di una presunta unità che è, in fondo, esito di un sotterraneo antagonismo. Qui la dialettica hegeliana si sposa con un'esigenza, se vogliamo, proveniente dai territori del decostruzionismo: la demistificazione ideologica è la messa in evidenza di un binarismo che espelle la molteplicità, strangolandola. Nel caso del realismo, una strategia del genere prevede che esso venga colto «come processo storico e anche evolutivo, in cui il negativo e il positivo si legano inestricabilmente», privilegiando un'angolazione visuale ben precisa, quella della temporalità. La narrazione è, per Jameson, «un'arte temporale», la manifestazione di un «impulso scenico», vale a dire un'arte che pertiene la gestione del tempo e la sua concettualizzazione, che varia secondo diverse modalità espressive. «Ciò che chiamiamo realismo – scrive Jameson – apparirà come la simbiosi tra la forma pura dello *storytelling* e gli impulsi dell'elaborazione scenica, tra la descrizione e l'investimento affettivo, che gli permette di sviluppare lungo un presente scenico ciò che, in realtà, ma nello stesso tempo in segreto, aborrisce l'esistenza di altre temporalità, le quali costituiscono per prime la forza del racconto». Pertanto, la temporalità è il concetto mediatore attraverso il quale il presente immanente della narrazione – l'essere del testo in una determinata situazione – entra in relazione con lo sfondo temporale più ampio dei modi di produzione, che, *in absentia*, collocano il racconto nella dimensione ulteriore della Storia<sup>10</sup>.

Ma la scelta della temporalità indica anche che la posizione dell'interprete è interna all'analisi. Sollevare il problema della temporalità significa riabilitare un concetto che il

---

<sup>10</sup> Si è variamente citato da "Introduction: Realism and Its Antinomies", in Jameson 2013, 5, 6, 11.

postmoderno, nella sua furia anti-storicistica, ha messo in crisi. L'eterno presente della postmodernità produce resistenze inevitabili alla cognizione temporale dei fatti letterari, e anche del realismo. Il fatto che sia difficile oggi riabilitare una teoria del romanzo che legga i testi letterari alla luce di una dialettica tra presente e destino indica che siamo sempre meno disponibili ad accettare l'esistenza di una dimensione storica ulteriore. Anche nel campo del marxismo – specialmente quello invaso dagli insegnamenti anti-dialettici di Derrida e Deleuze, oggi maggioritario –, la teoria sembra essersi fermata al postulato di un'estrema immanenza del fatto culturale.

Eppure, come dimostra Jameson, il realismo permette di vedere all'opera due sistemi diversi di temporalità, la cui considerazione conduce a leggere l'esperienza narrativa su un sfondo sociale più complesso. Da un lato, si colloca il presente della coscienza e del tempo, qualcosa che ha a che vedere con l'esperienza del tutto personale della propria temporalità, e che diventa oggetto d'analisi soprattutto nei testi del modernismo (in Joyce, persino motivo strutturale); dall'altro, il tempo della successione cronologica dei tempi storici, con la sua dialettica per nulla lineare (secondo la lezione di Bloch). Ora, questa dialettica permette di capire lo scivolamento del realismo verso il postmodernismo (o verso la gestione postmoderna del realismo) nei termini di una rinuncia alla temporalità più vasta della cronologia storica e di un investimento (anche libidico) su una temporalità privata, che mira ad assolutizzarsi, distruggendo la sua relazione con la temporalità sovradimensionale della Storia. Va da sé che tale riduzione della temporalità presuppone quell'esperienza del tempo come eternità che è alla base delle ideologie del postmoderno (fine della storia, fine della memoria, impossibilità di riconoscersi in una storia collettiva, ecc.). Il realismo, per Jameson, registra tale scivolamento, ne è una manifestazione, ma inscena anche una protesta contro la riduzione della temporalità a un effetto di superficie. Pertanto, di fronte all'egemonizzarsi di una «estetica dell'assoluto presente, in cui tutte le negatività tendono a essere estirpate» (“The Historical Novel Today, or, Is It Still Possible?”; Jameson 2013, 300), il realismo incarna un'alternativa valida, a patto riesca a tenere viva quella dialettica tra destino individuale e storia collettiva (e tra le due temporalità cui accennavamo) che ne rappresenta la prima ragione d'esistenza.

Del resto, tutta l'analisi di Jameson sembra riflettere una posizione ancora più specifica: il realismo è l'espressione del rapporto con l'alterità collettiva, alla luce di una vocazione destinale che, in alcuni casi, è anche provvidenziale (in un senso certamente laico). Definizione, questa, che viene senz'altro dalla lettura polifonica di Bachtin e che viene nutrita dagli insegnamenti del marxismo e della psicoanalisi (secondo il tema, ricorrente in Jameson, del rapporto tra letteratura e totalità): il realismo «sembra riflettere una sempre più intensa consapevolezza del fatto che la totalità sociale è un insieme di relazioni» (“Esperimenti col tempo: realismo e provvidenza”, in Moretti

2003, 211<sup>11</sup>). Si tratta di un punto importante perché, anche e soprattutto in Lukács, le propaggini moderniste sono lette come rinuncia al rapporto dialettico con la totalità e dunque come sprofondamento nella palude del soggetto. Piuttosto, è il rinvergersi di una forma temporale privata a produrre l'immagine di una letteratura realistica di taglio introspettivo. E, dunque, nella valutazione del modernismo, l'interpretazione dialettica non può fermarsi alla condanna normativa di un realismo che non si fa direttamente veicolo di un'ottica socialista; piuttosto, essa deve mostrare come la relazione sociale assuma, attraverso strategie di contenimento e mascheramenti, nuove forme. Per dare la parola direttamente a Jameson:

L'altro errore fondamentale nell'interpretazione dei romanzi di questo periodo (e dell'ultimo Ottocento in generale) è quello di considerarli, in virtù della loro attenzione ai sentimenti e all'interiorità dei personaggi, delle opere «introspettive». [...] A un esame più attento, ciò che viene erroneamente interpretato come una forma di autocoscienza o riflessività dell'io individuale (ora arricchita da quel patrimonio personale o privato chiamato Inconscio) si rivela come l'elaborazione microscopica dello shock e dello scandalo dell'Altro; il riverbero di reazioni attenuate come in una danza di insetti che misurano per valutare il rispettivo grado di pericolosità, attrazione o neutralità. Se ci fosse bisogno di una nuova teoria della modernità, potrebbe dunque essere quella che, in ambito filosofico e artistico, sottolinea la scoperta dell'Altro in quanto alienazione del mio Essere (secondo la concezione di Sartre). [...] Ma quando [...] l'altro è visto come qualcuno in grado di mettere in discussione il fondamento del mio essere, e i rapporti hanno la precedenza sugli esseri coinvolti nei rapporti, ed esiste un apparato in grado di rilevare e registrare questi cambiamenti perpetui, e i rapporti sono rappresentati nella loro insopportabile vicinanza [...], allora si scopre una dimensione nuova, un continente sociale inesplorato – il microcosmo che corrisponde al nuovo macrocosmo collettivo delle città e delle classi sociali (in Moretti 2003, 207-208).

Pertanto, le scelte di Dostoevskij o Kafka, più che una rinuncia alla temporalità sociale, inscenano una difficoltà della relazione, in considerazione della quale Jameson può enunciare l'assoluta inutilità di una contrapposizione categoriale tra realismo e modernismo. Se non si coglie per via storica l'emersione di nuovi elementi sociali, non si può comprendere la mutazione degli oggetti culturali. È dunque l'entrata in gioco dell'alterità – sia nei termini di relazione con il diverso, sia nei termini di esperienza dell'altro che è in noi o semplicemente dell'inconscio, e dunque nel senso di una minaccia alla nostra integrità – a manifestare il sorgere di un rapporto nuovo tra temporalità nell'esperienza narrativa.

Jameson ha buon gioco a mostrare come la privatizzazione della temporalità, ancora non giunta allo stadio postmoderno della sua eternizzazione, produca in realtà una ricchezza espressiva più evidente e rilevante. Il termine *affect* designa l'esistenza di una dimensione sentimentale che sovente non si lascia afferrare dal linguaggio e che prefigura

---

<sup>11</sup> Questo saggio è incluso in Jameson 2013, 195-231.



un allargamento inaspettato dei confini sensoriali, dando voce a divertite e inusitate tonalità emozionali. Se Zola è forse il primo a riconoscerla sperimentarla, essa diventa pregnante nell'avanguardia letteraria osteggiata da Lukács (Proust, Kafka, Musil, Joyce, ma anche Eliot), per poi diventare l'allegoria di una riduzione al corporeo che relativizza i tradizionali tropi dell'espressione emozionale artistica. In musica, l'*affect* come esperienza della pluralità e come rottura della monodimensionalità emozionale della forma classica, è ancor più evidente: il cromatismo di Wagner, spinto poi alle sue estreme conseguenze da Schoenberg e da Berg, è un'utile figurazione della soppressione di qualunque centralità e della liberazione di mondi emozionali vari, in qualche modo del tutto alieni dalla perfezione classica della forma-sonata (nonostante l'ultimo periodo di Beethoven sia già incluso in un orizzonte di crisi del senso), in cui il dissidio e la riconciliazione potevano obbedire ai dettami di una temporalità lineare (presente-passato-futuro)<sup>12</sup>. Il realismo dell'*affect* – un altro nome del modernismo – descrive, pertanto, una logica in cui, dialetticamente, l'espressione di tutte le alterità possibili rompe il carattere monolitico della rappresentazione, pone il problema della fine, del senso compiuto, della collocazione della singolarità in uno spazio sociale. In altre parole, apre le porte a caratteri ed elementi che verranno poi risemantizzati dalla rivoluzione epocale postmoderna. In piccolo, la teoria dell'*affect* – che sostituisce la tradizionale dottrina dell'emozione (o, in musica, l'idea che ogni tonalità corrisponda a un carattere) – spinge a una considerazione nuova, cui Jameson non era giunto prima: in un'ideale tripartizione hegeliana del movimento storico dell'esperienza realistica, il postmoderno si pone come superamento dialettico del modernismo (che a sua volta era stato negazione dialettica del realismo), vale a dire come momento in cui lo sprofondamento in una dimensione eccessivamente parcellizzata dell'esperienza si incontra con la rinuncia alla storia, con la feticizzazione del corporeo, con l'idea di un eterno presente e con la frantumazione della collettività, ponendo infine la domanda apocalittica (allo stesso modo hegeliano, perché relativa alla morte dell'arte) sulla possibile esistenza del realismo (o forse, in generale, del romanzo come forma di conoscenza).

Siamo dunque arrivati a comprendere che le vecchie diatribe sull'autonomia estetica messa in scena dal modernismo e sul possibile ritorno a una forma più pura di realismo si scontrano con la rivoluzione culturale inaugurata dal postmoderno. Quell'unità organica che tutti i teorici e i critici sono disposti ad attribuire alle varie forme di realismo sembra oggi più problematica, nella misura in cui è cambiato il rapporto tra arte e società. L'atteggiamento di Adorno nei confronti dell'industria culturale ne è una spia: il suo pessimismo dipende dalla consapevolezza che il consumo abbia inglobato la sfera artistica e che non sia più possibile una battaglia sui valori se non nel senso di una testimonianza sempre più periferica del negativo. Lo sprofondamento dell'arte nel

---

<sup>12</sup> Cfr. "The Twin Sources of Realism: Affect, or, The Body's Present", in Jameson 2013, 39 sgg.

consumo, avverte Jameson, produce a sua volta l'illusione di un binarismo tra arte elitaria e arte di massa che blocca una possibile discussione sul concetto di realtà e sulle forme della sua rappresentazione. Alla domanda se possa esistere oggi il realismo si risponde prendendo in considerazione quel processo storico-sociale, certamente extra-letterario, per cui un'intera dominante culturale si commisura a una trasformazione dialettica dell'immaginario e del sensorio che elegge la merce a forma universale. Pensiamo all'intera questione della mutazione del genere letterario, investito pienamente dal "mantra" della riconoscibilità (e dunque della serialità), dalla costrizione alla definizione sintetica dell'etichetta da consumare: anche in tal caso, agitare il feticcio di un'arte che si sottrae a questo destino (testimoniando, poi, quale negatività?) è un'operazione incapace di porsi una reale e necessaria interrogazione storica. «La sopravvivenza dei generi nell'emergente cultura di massa – scrive Jameson – non può quindi in alcun modo essere presa come un ritorno alla stabilità dei vari tipi di pubblico delle società precapitaliste» perché la situazione è radicalmente mutata. Piuttosto, «le forme dei generi e i segni della cultura di massa vanno compresi in modo specifico come la riappropriazione storica e lo spostamento di strutture più antiche al servizio della situazione (qualitativamente molto diversa) caratterizzata dalla ripetizione. Il "pubblico" della cultura di massa, polverizzato o seriale, vuole vedere sempre la stessa cosa, di qui il bisogno della struttura e dei segni indicatori dei generi» ("Reificazione e utopia nella cultura di massa", in Jameson, [1992] 2003, 23). Il patto sociale tra autore e lettore, contrassegnato dal genere, in qualche modo decade, perché la volontà capitalistica della serializzazione (che riflette un ulteriore stadio di alienazione degli individui) lo invade e gestisce a sua misura. Ne consegue un'espulsione della prassi, un suo annichilimento: cultura elitaria e cultura di massa vengono represses a beneficio di un'universalizzazione standardizzante che rende difficile qualsivoglia pratica sociale di opposizione.

Eppure, la stessa crisi del realismo rischia d'essere un anello della catena di asservimento alle logiche estetiche del capitalismo. Smontare l'opposizione binaria tra modernismo elitistico e cultura di massa può voler dire restituire all'interrogazione realistica – ossia alle forme di rappresentazione di una realtà sempre più sostituita dal valore dell'immagine (Jameson segue le tesi di Debord, a tal proposito) – una possibilità ulteriore: quella di vedere nei prodotti della cultura di massa, al pari dei prodotti cui siamo disposti ad accordare nonostante tutto un valore estetico elevato, «un lavoro di trasformazione, che opera sulle ansie e sulle fantasie politiche e sociali, le quali devono avere qualche presenza effettiva nel testo della cultura di massa per poter essere in seguito "gestite" e represses» dal capitale. Se nel modernismo il materiale delle fantasie sociali trovava la sua rappresentazione in strutture formali di compensazione di carattere vario (esaltando il momento della costruzione), la cultura di massa «reprime» tali fantasie «attraverso una costruzione narrativa di soluzioni immaginarie e mediante la proiezione di un'illusoria armonia sociale» ("Reificazione e utopia nella cultura di massa", in Jameson, [1992] 2003, 31). Al fondo di questa riscrittura compensatoria si trova, pertanto, quell'oggetto di rappresentazione – il concreto della lotta di classe, in termini

marxisti – che un realismo capace di aggirare il problema del lavoro di trasformazione delle proprie istanze e di gestione capitalistica dei propri registri dovrebbe avere a cuore. A quest'altezza, il realismo rientrerebbe nel cuore della postmodernità non solo come sopravvivenza di un'epoca remota (persino precedente al modernismo), ma come inaspettata possibilità antagonistica. Cosicché, il diagnosta Jameson, con un ulteriore colpo di coda, sembra quasi suggerirci che all'orizzonte potrebbe profilarsi un'ulteriore (ma provvisoria) sintesi: un realismo capace di assumere su di sé la crisi della realtà e la sua reificazione in immagine. Restiamo in attesa.

## BIBLIOGRAFIA

- JAMESON, F. [1971] 1975. *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*. Napoli: Liguori.
- [1981] 1990. *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* Milano: Garzanti.
- [1992] 2003. *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*. Roma: Donzelli.
- [1991] 2007. *Postmodernismo. Ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo*. Roma: Fazi.
- [1998] 2008. *Brecht e il metodo*. Napoli: Cronopio.
- 2009. *Valences of the Dialectic*. London -New York: Verso.
- 2010. *The Hegel Variations. On The Phenomenology of Spirit*. London-New York: Verso.
- 2011. *Representing Capital. A Reading of Volume One*, London-New York: Verso.
- 2013. *The Antinomies of Realism*, London-New York: Verso.
- ANDERSON, P. [1976] 1977. *Il dibattito nel marxismo occidentale*, Bari: Laterza.
- EAGLETON, T. 1986. *Against the Grain. Essays 1975-1985*. London-New York: Verso.
- LUKÁCS, G. 1985. *Il significato attuale del realismo critico*. Torino: Einaudi.
- MORETTI, F. (a cura di) 2003. *Il romanzo*. Vol. 4: *Temi, luoghi, eroi*. Torino: Einaudi.
- WILLIAMS, R. [1977] 1979. *Marxismo e letteratura*. Roma-Bari: Laterza.