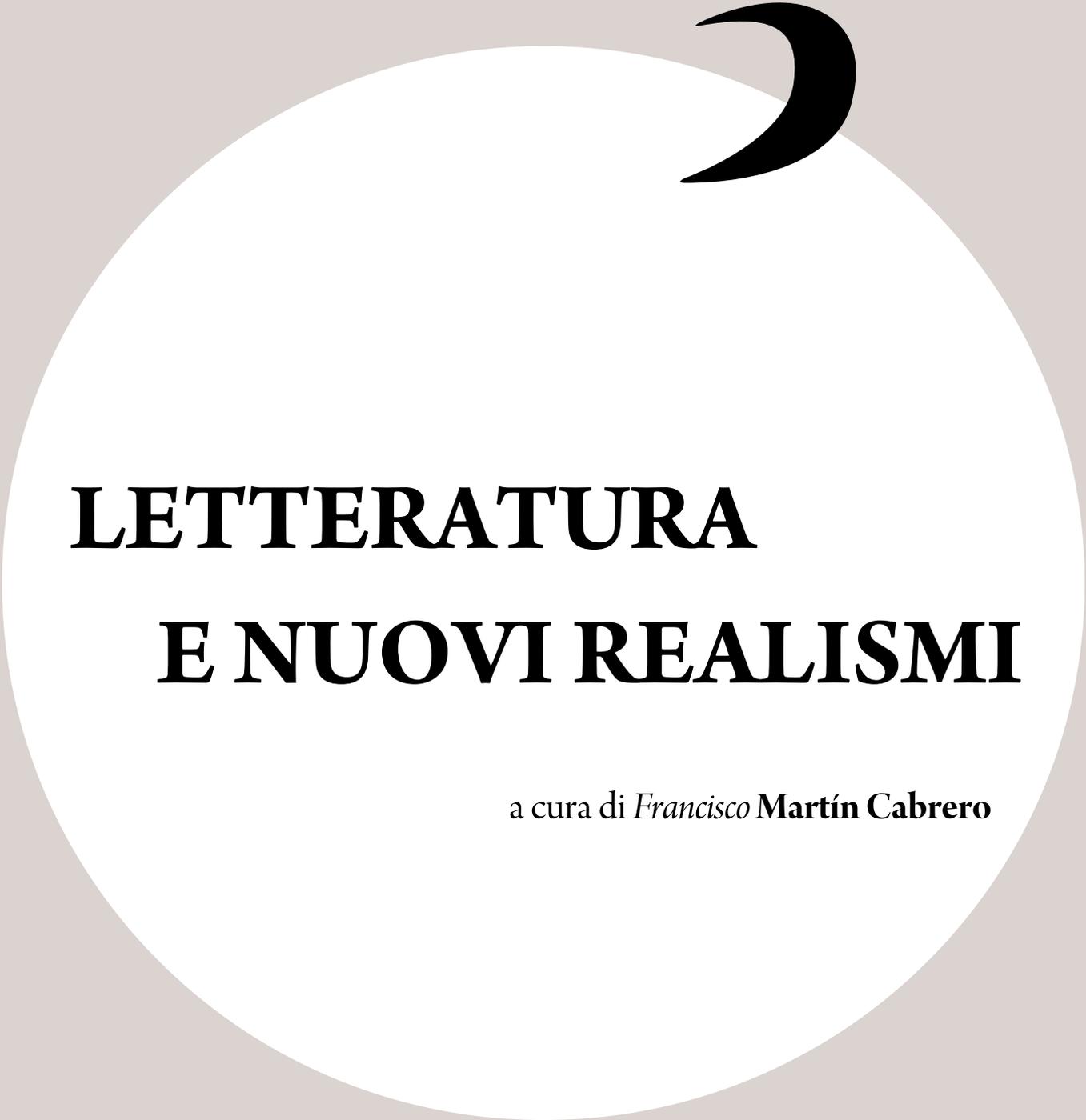


# CoSMo

---

Comparative  
Studies  
in Modernism

N. 9 • 2016 | 2281-6658



## LETTERATURA E NUOVI REALISMI

a cura di *Francisco Martín Cabrero*

---

 **CENTRO STUDI**  
**ARTI DELLA MODERNITÀ**

UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI TORINO  
ALMA UNIVERSITAS  
TAURINENSIS



CoSMo Comparative Studies in Modernism  
n. 9 (Fall) • 2016

COMITATO DI DIREZIONE **Direttore responsabile**  
Maria Teresa GIAVERI, *Università di Torino*

**Direttori editoriali**  
Giuliana FERRECCIO, *Vicedirettore, Università di Torino*  
Franca BRUERA, *Università di Torino*  
Roberto GILODI, *Università di Torino*  
Pier Giuseppe MONATERI, *Università di Torino*  
Federico VERCELLONE, *Università di Torino*

JOURNAL MANAGERS Chiara LOMBARDI, *Università di Torino*  
Luigi MARFÈ, *Università di Torino*  
Alberto MARTINENGO, *Università di Milano*  
Roberto MERLO, *Università di Torino*  
Daniela NELVA, *Università di Torino*

COMITATO DI REDAZIONE Mauro BALESTRIERI, Paolo FURIA,  
Alice GARDONCINI, Davide GIANTI, Luisa SARLO

COMITATO SCIENTIFICO Elena AGAZZI, *Università di Bergamo*  
Ann BANFIELD, *University of California, Berkeley*  
Olaf BREIDBACH, *Universität Jena †*  
Jens BROCKMEIER, *The American University of Paris*  
Nadia CAPRIOGLIO, *Università di Torino*  
Daniela CARPI, *Università di Verona*  
Melita CATALDI, *Università di Torino*  
Remo CESERANI, *Stanford University †*  
Anna CHIARLONI, *Università di Torino*  
Gaetano CHIURAZZI, *Università di Torino*  
Cristina COSTANTINI, *Università di Perugia*  
Enrico DE ANGELIS, *Università di Pisa*  
Alexander ETKIND, *European University Institute, Florence*  
Daniela FARGIONE, *Università di Torino*  
Elio FRANZINI, *Università di Milano*  
Massimo FUSILLO, *Università dell'Aquila*  
Sergio GIVONE, *Università di Firenze*  
William MARX, *Univ. Paris Ouest Nanterre La Défense*  
Manfred PFISTER, *Freie Universität, Berlin*  
Chiara SANDRIN, *Università di Torino*  
Gianni Carlo SCIOLLA, *Università di Torino*

EDITORE Univesità di Torino – Centro Studi “Arti della Modernità”  
c/o Dipartimento di Studi Umanistici  
Via S. Ottavio 20, 10128 Torino  
<http://centroartidellamodernita.it/>

CONTATTI sito web: <http://www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO/>  
e-mail: [cosmo@unito.it](mailto:cosmo@unito.it)  
© 2011 Centro Studi “Arti della Modernità”  
ISSN: 2281-6658

# SOMMARIO

## FOCUS • LETTERATURA E NUOVI REALISMI

- 7 FRANCISCO MARTÍN CABRERO  
**Introduzione**
- 9 FRANCISCO MARTÍN CABRERO  
**Sulla vocazione realista della letteratura**
- 19 TOMMASO BRACCINI  
**Il realismo degli antichi: qualche proposta di riflessione**
- 29 DAVIDE DALMAS  
**Nuova narrativa italiana e realismo**  
*Appunti per una discussione*
- 45 STEFANO GIOVANNUZZI  
**Realismo e letteratura: dalla parte di Wu Ming**
- 53 FRANCA BRUERA  
**Nuovi realismi o il “sospetto della coerenza” nella Francia di oggi**
- 65 MASSIMO BONIFAZIO  
**Per niente nuovo. Il realismo nella letteratura tedesca degli ultimi anni**
- 81 MARCO GATTO  
**Una poetica delle forme sociali: Jameson e il realismo**
- 93 GIANLUCA CUOZZO  
**Un mondo alla deriva: realismo, entropia, salvezza**  
*Tra filosofia e letteratura*
- 111 LEONARDO CAFFO  
**La letteratura come strumento: anticipazionismo e filosofia**
- 119 CAROLA BARBERO  
**Quanta finzione c'è nella letteratura?**

- 137 MAURIZIO FERRARIS  
**Nuovo Realismo 2016**

## PERCORSI

- 161 MARCELA CROCE  
**Ímpetu canónico y divisa crítica**  
*Un itinerario de literaturas comparadas en América Latina*

- 177 ELEONORA HOTINEANU  
**Variations de la *différence* dans les contes d'Andersen**

- 189 LUIGI MARFÈ  
**We All Complete**  
*Kazuo Ishiguro and the Posthuman Imagination*

## LETTURE

- 203 DANIELE GIGLIOLI  
**Risentimenti antipostmoderni**

FOCUS

LETTERATURA  
E NUOVI REALISMI

A cura di  
Francisco MARTÍN CABRERO



## FRANCISCO MARTÍN CABRERO

# INTRODUZIONE

Gli articoli raccolti nel Focus *Letteratura e nuovi realismi* procedono per la gran parte dalle Giornate di studio svoltesi a Torino nei giorni 28-29 settembre 2015, che avevano per titolo *Nuovo realismo e letteratura*. L'obiettivo delle suddette giornate era quello di mettere a confronto la proposta filosofica del *New realism* con alcune recenti pratiche letterarie che in vario modo rinviano a una riconsiderazione radicale del cosiddetto realismo letterario e in modi diversi si riconoscono all'interno dell'orizzonte di ricerca pratica di un «nuovo realismo». A sostenere il fondamento scientifico della validità del confronto – di questo e non altro confronto – c'è il fatto che in entrambi i casi filosofi e letterati muovono da una medesima volontà di superamento critico del postmoderno. Questo era il punto di partenza a cui i singoli interventi avrebbero dovuto rispondere, ovviamente nella piena libertà di interpretare il confronto in base a un proprio posizionamento critico e a un preciso campo di studio. Partire da qui significava andare a valutare la consistenza effettiva di una convergenza apparente che nella nostra coscienza mediatica incomincia a manifestarsi sempre più spesso come una sorta di nuova *koinè*.

A questo primo obiettivo se ne aggiungeva un altro, quello di riproporre al centro della varia attività comparatistica del nostro tempo il rapporto – problematico ma essenziale – tra la filosofia e la letteratura. E non tanto come argomento o tema di riflessione in se stesso quanto come forma dialogica tra le due, poste di fronte a un medesimo argomento o tema di riflessione. Alla base c'era la convinzione propria dei dialoghi platonici secondo cui la verità è qualcosa che avviene solo e soltanto nello spazio dialogico, nel rapporto polifonico che si può stabilire attorno a un *symposium*. Lo specialismo delle nostre università sbarra sempre di più la strada a un autentico scambio interdisciplinare, curiosamente in un tempo in cui va di moda la cosiddetta interdisciplinarietà, e qui si trattava quindi di insistere in un *méthodos* che storicamente ha rappresentato il punto più alto dell'umanità dell'umano (e forse anche del non-umano).

Gli articoli che seguono riflettono quindi questo doppio obiettivo. La maggior parte nasce come contributo alle giornate di studio del settembre 2015, ma tutti quanti si

completano a partire dall'esperienza del dialogo venutosi a creare in quei giorni. L'articolo di Martin Cabrero costituisce la cornice generale a partire dalla quale muove il nostro Focus. Braccini riflette sul realismo degli antichi e ci offre quindi, da lontano, spunti di riflessione per il nostro presente. Dalmas e Giovannuzzi s'incentrano su alcuni casi di rilievo che segnano un certo ritorno al realismo nella narrativa italiana più recente. Altrettanto fanno Bruera e Bonifazio per quanto riguarda la letteratura francese e tedesca rispettivamente. Gatto ci introduce, per mano di Fredric Jameson, alla poetica delle forme sociali in rapporto al realismo. Cuozzo costruisce una potente descrizione del contemporaneo a partire dalle categorie di realismo, entropia e salvezza. Caffo e Barbero ci consegnano una visione prospettica del loro modo di intendere i rapporti tra la filosofia e la letteratura. Infine Ferraris chiude con un aggiornamento della sua proposta filosofica sul nuovo realismo.

Alla rivista *Cosmo. Comparative Studies in Modernism* va tutta la nostra riconoscenza per averci voluto ospitare. Un particolare ringraziamento a Giuliana Ferreccio che ha reso possibile il tutto.

FRANCISCO MARTÍN CABRERO

# SULLA VOCAZIONE REALISTA DELLA LETTERATURA\*

**ABSTRACT** The article reflects on the meaning and significance of literature after the decline of Postmodernism. It discusses in the light of contemporary philosophical realism the literary currents emerged in recent years in the Hispanic world as a response to postmodern literature.

**KEYWORDS** Literature, Realism, Postmodern

Mi rendo conto che la presenza di un professore di letteratura in un dibattito tra filosofi e architetti può provocare qualche perplessità. Se poi si tratta di un incontro italo-germanico e si viene a scoprire che il professore di letteratura è un ispanista, e per di più ispanico, allora le perplessità di sicuro aumenteranno e forse mineranno la fiducia riposta negli organizzatori del convegno. Potrei dire che anch'io sono perplesso e vi confesso di non sapere in tutta certezza cosa ci faccia io qui. Proverei quindi ad accostarmi alle tematiche del convegno con una certa umiltà, quella di chi non è del tutto sicuro di avere qualcosa di interessante da dire all'interno di questo incontro, chiedendovi di voler scusare sin da ora l'inevitabile deviazione che questo mio intervento comporterà. Tuttavia nutro la speranza che questa mia deviazione, che non vuole essere in alcun modo una scorciatoia, perché non porta da nessuna parte, tutto sommato possa offrire qualche spunto di riflessione nel vostro cammino. Anche perché, in fondo, non si tratta di una mia deviazione, ma della deviazione della letteratura. Di questo vorrei parlare: dell'apparente deviazione che è – o che può essere – la letteratura nei confronti del reale.

Se una casa o un'abitazione dicono molto dell'uomo che la abita, non meno di lui o di lei dicono i libri che quella persona legge. La tragedia di Madame Bovary sta tutta qui: nella mancata corrispondenza tra la vita della protagonista e gli ideali romantici delle

---

\* Conferenza impartita all'interno del Convegno Internazionale *La provocazione del reale. Nuovo realismo e razionalismo* svoltosi a Menaggio (Como) presso il Centro Italo-Tedesco per l'Eccellenza Europea di Villa Vigoni dal 31 marzo al 3 aprile 2014.

eroine che infarciscono le sue letture. Come succedeva a Don Chisciotte, che voleva essere cavaliere andante secondo il modello dei libri di cavalleria in un momento in cui i cavalieri non c'erano già più, in un momento in cui gli ideali cavallereschi erano definitivamente tramontati e sullo scenario moderno si facevano strada le nuove figure del cortigiano e del discreto, in un momento in cui, soprattutto, si era insediato un nuovo sistema di valori e di regole e di usi sociali. Le romanticherie e gli slanci poetici di Madame Bovary si scontrano con la «prosa del mondo», come la chiama Clarín, uno dei più grandi romanzieri dell'Ottocento, si scontrano con un mondo che non racconta più se stesso in versi di traboccante sentimentalismo ma che si declina in una prosa permeata dal quotidiano, in una scrittura dalla consistenza ben diversa, in una scrittura che non può fare a meno del reale e del suo carattere inemendabile, per usare un termine caro al nuovo realismo proposto da Maurizio Ferraris. E così per Cervantes, o per Cervantes ancora più radicalmente che per Flaubert, anche perché Flaubert altro non era che un buon discepolo di quel grande maestro del romanzo moderno che fu – e che è – Cervantes. Infatti, nel sistema letterario del suo tempo, Cervantes era riuscito a portare il romanzo a un livello di pari dignità rispetto alla poesia, che fino a quel momento aveva occupato il vertice e aveva la considerazione più elevata nella gerarchia del sistema interno delle arti letterarie dell'epoca. Dopo Cervantes non si potrà più pensare al romanzo come a un genere inferiore rispetto alla poesia o al teatro. In quel capolavoro che è il *Don Chisciotte* c'è infatti un'inconsueta e radicale affermazione della prosa: è la triste prosa del quotidiano che si fa avanti, la prosa domestica della vita realmente vissuta, quel linguaggio umile su cui poggia l'effettiva rappresentazione del reale, quella sua presenza – in qualche modo reale – convocata nella doppia esperienza della scrittura e della lettura del romanzo. Il realismo di Cervantes non sta nei temi, negli argomenti che tratta lungo il romanzo, ma nel linguaggio di cui l'autore si serve, in quella prosa domestica della vita così volutamente lontana dai modelli alti del canone letterario del suo tempo. Una delle prime cose che nota il lettore nella prima avventura di Don Chisciotte, quando non c'è ancora Sancio accanto a lui, è il conflitto dialogico tra Don Chisciotte e gli altri personaggi. Tra loro non c'è dialogo, non si capiscono, perché, anche se utilizzano la stessa lingua, in fondo parlano lingue diverse: da una parte i personaggi parlano la lingua colloquiale del volgo contemporaneo a Cervantes e, dall'altra, Don Chisciotte parla una lingua letteraria che non è né contemporanea né attuale, ma arcaica e aulica, la lingua degli antichi libri di cavalleria. Ed è lì che Cervantes introduce quella sua caratteristica prosa domestica della vita, e con essa acquista presenza tutto un mondo di oggetti, di dettagli, di piccolezze e minuzie che piano piano si addensano nella pagina per creare quel portentoso effetto di realtà che rende ancora più tragica e commovente la situazione del folle Don Chisciotte. Dov'è la deviazione di Cervantes? In cosa consiste per lui la letteratura? In cosa consiste per noi?

Per uscire da questa sorta di sentiero interrotto in cui mi sono cacciato da solo, proverei a ripartire appellandomi al titolo del nostro convegno [*La provocazione del reale. Nuovo realismo e razionalismo*], e più concretamente al suo ultimo termine: razionalismo.

Questo termine, questo concetto, senza dubbio impegnativo e con un'ampia semantica in grado di aprire a diversi campi di azione e di riflessione, sembra abbastanza lontano dalla letteratura. Non che in essa non intervenga la ragione, ma... A rafforzare l'impressione di distanza vengono alla memoria alcuni capitoli ormai ben consolidati del canone della filosofia, del costituirsi del canone della filosofia nella storia dell'Occidente: da una parte l'espulsione dei poeti dalla repubblica platonica e dall'altra la condanna cartesiana della retorica dal discorso propriamente filosofico. Non importano ora – qui e ora – i motivi dell'uno e dell'altro caso, ma i risultati, perché molto illustrativi del rapporto storico alla fine dominante in Occidente tra la filosofia e la letteratura. Ce ne sono stati anche di un altro tipo, ma non sono stati dominanti e nella lotta per il canone sono stati sconfitti: penso ad esempio a quel filosofare degli umanisti che faceva un tutt'uno indistinto di filosofia e letteratura, perché per loro, per gli umanisti, la ricerca della verità era anche ricerca del bene e della bellezza, e, di conseguenza, consideravano che l'attività propriamente filosofica dovesse incominciare dal linguaggio, non dalla *res* ma dai *verba*, dalla scelta precisa della parola in grado di nominare le cose, di rappresentarle o di rivelarle o di portarle a una qualche forma di presenza. Per loro, la filosofia, che è *philo-sophia*, cioè amore per il sapere, doveva incominciare dalla filologia, cioè dall'amore per la parola. In quello stesso amore per la parola si era formato Cervantes, in quell'umanesimo fortemente impregnato dalle dottrine di Erasmo che nella Spagna tardorinascimentale e barocca fu fortemente osteggiato dalle forze inquisitoriali.

Ma se si parla di filologia in rapporto alla filosofia non è pensabile trascurare il contributo – e non ha importanza ora come lo si giudichi – di Nietzsche, anche perché io vorrei arrivare a poter parlare poi di come oggi, nel romanzo a noi contemporaneo e più attuale, almeno per quel che concerne il campo di cui io mi occupo, il campo ispanico, il vasto territorio della lingua spagnola, di come oggi, dicevo, vi siano in questo campo culturale alcune linee di sviluppo narrativo che, nella ricerca di una via d'uscita dal vicolo cieco in cui è approdato il romanzo postmoderno, si affermano in ciò che non esito a denominare come «nuovo realismo». Un nuovo realismo relativo alla letteratura – e forse qui sarebbe ancora più opportuno parlare di nuovi realismi, al plurale, anche perché queste linee sono diverse e non sono affatto convergenti in una medesima declinazione. Ma prima devo insistere ancora sul rapporto tra la filosofia e la letteratura, perché, a mio avviso, soltanto chiarendo questo punto si potrà evitare il pericolo odierno di una filosofia che condanna la letteratura perché condanna il postmoderno. Qui mi batterò per la non identificazione *in toto* della letteratura col postmoderno (il che non vuol dire che non ci sia una letteratura costituitasi all'insegna del postmoderno). È ovvio che il postmoderno è stato inteso anche come una sorta di dissoluzione della filosofia nella letteratura. Così è stato detto più volte e in vario modo. Il che potrà pur essere vero, nel senso che quando la filosofia rinuncia alla ricerca della verità e si perde nell'infinito rinvio della semiosi illimitata o nel permanente conflitto delle interpretazioni senza mai arrivare a un straccio di realtà certa e sicura è chiaro allora che il discorso filosofico, non potendosi

confrontare con qualcosa che si trova dalla parte di là del testo, si ripiega su di sé e diviene anch'esso territorio dell'invenzione. Jorge Luis Borges, uno dei grandi scrittori del Novecento, diceva appunto che la metafisica altro non è che un ramo della letteratura fantastica. E forse aveva ragione, ma quello che io vorrei in qualche modo chiarire qui è che se la filosofia postmoderna costituisce già in qualche modo una sorta di forma di letteratura, o la si può intendere come tale, ciò non significa che tutta la letteratura sia coerente e coincida con l'orizzonte postmoderno. La letteratura ha infatti una sua intrinseca e ineliminabile vocazione realista. Che a volte questa venga meno, come, ad esempio, nel caso incombente del postmoderno, non ha maggiore trascendenza che il mutamento del gusto artistico lungo le diverse epoche della storia dell'umanità. C'è sempre stata una letteratura che dall'alto delle sue invenzioni, da quella distanza del reale che sono le finzioni, non ha mai smesso né di rappresentare la realtà né di parlare di essa. In un modo magari non diretto, forse obliquo, ma la letteratura è questo: una deviazione, come dicevo poc'anzi.

Il mondo vero trasformato in favola non si confà al caso di questa letteratura d'invenzione a vocazione realista di cui vi parlo. Non è certo il caso di Cervantes, ad esempio. Nessun libro di storia rappresenta meglio del *Don Chisciotte* l'effettiva realtà della Spagna a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento. Nessuno. E questo senza entrare nel merito dell'uso che si fa della storia ai fini politici e ideologici, il che sarebbe un lungo capitolo per la trattazione del quale non abbiamo tempo a sufficienza, ma pensando soltanto a un tipo di storia fatta con criteri meramente scientifici. In questo caso – ma vi prego di considerare che si tratterebbe di uno dei migliori dei casi possibili in cui avviene il discorso storico–, nel caso di una storia retta soltanto da criteri esclusivamente scientifici, la storia sarebbe sempre una narrazione costruita, cioè creata e disposta secondo un ordine quanto meno morfologico e sintattico, un ordine in grado di conferire forma al materiale attinto dalla documentazione e dall'osservazione, dallo studio e dal confronto dei fatti avvenuti. È la serietà dello studio, la cosiddetta scientificità del *méthodos*, quella che fonda la gerarchia d'importanza dei fatti e la concatenazione degli eventi, ma ormai noi sappiamo che si può fare della buona storia anche a partire dall'insignificanza dei fatti relativi alla vita di un umile mugnaio. La storia ci parla dei fatti positivi, di ciò che è veramente accaduto, ma la realtà non si riduce – non la si può far ridurre – al semplice accadere dei fatti. Un bacio non dato può pesare nella vita di un uomo o di una donna molto di più di un altro effettivamente dato. Lo sappiamo. Un silenzio può essere molto più eloquente di mille discorsi. Anche questo sappiamo. E quando dico che lo sappiamo mi riferisco a un sapere che è radicato nell'esperienza del vissuto di ognuno di noi. La letteratura parla di questo. Parla *anche* di questo, ma direi che parla *soprattutto* di questo: dei sogni alloggiati nel reale, del desiderio non appagato, della permanente insoddisfazione di un essere che vuole essere altro o anche altro. Insieme ai fatti, che nel suo discorso vengono trasfigurati, la letteratura si apre ai non-fatti, accoglie la loro pungente verità in un effettivo non succedere, ospita i fatti frustrati, i fatti che erano possibili ma che non sono stati, la verità della possibilità non

concretizzatasi, ma rimasta a metà strada, senza sbocco, senza maturazione, come un frutto acerbo ormai perduto. Insieme alla positività dei fatti la letteratura parla anche della negatività del reale, di un'ostinata negazione che resiste e si afferma soltanto come l'impossibile. Noi lo sappiamo perché abbiamo fatto quest'esperienza: anche l'impossibile ha consistenza ontologica e pesa nelle nostre vite tanto o più dei fatti realmente accaduti. La letteratura è un segno distintivo di questo modo di essere, che è un modo umano, direi forse troppo umano se l'amico Ferraris mi perdona il forzato riferimento nietzscheano. Un modo di essere che consiste nell'avere i piedi ben piantati per terra e la testa sollevata a guardare il cielo. Radicati ma con le ali: a questo modo di essere scisso tra ciò che si ha e ciò che non si ha, tra ciò che abbiamo e ciò che ci manca (per ora o per sempre) risponde la letteratura. Che – vi prego di credermi – non è un'arte atta a riempire le tranquille ore dell'ozio della vita imborghesita dell'Occidente opulento, ma, se me lo permettete, una forma di vita che è anche una forma di sapere e di conoscenza.

O è che si pensa che si possa dire impunemente che la letteratura è semplicemente falsa perché la favola che racconta non corrisponde alla verità dei fatti o a una precisa rappresentazione del reale attestata dalla cosiddetta positività dei fatti? È per caso nel rapporto con la verità che dobbiamo misurare il valore della letteratura? E di quale verità si parla quando si vuol far capire che la letteratura non è ad essa commensurabile? C'è un saggio dell'ultimo premio Nobel ispanico, Mario Vargas Llosa, il cui titolo mi affascina da sempre e più volte avrei voluto fare mio, *La verdad de las mentiras*, la verità delle menzogne, la verità delle bugie. Credo davvero che quel titolo racchiuda in sé il senso più autentico della letteratura, almeno della letteratura della tradizione occidentale che arriva fino a Vargas Llosa (lascio da parte alcuni sviluppi successivi a cui mi riferirò dopo). In quella sorta di contraddizione *in terminis* tra verità e menzogna sta a mio avviso tutta l'essenza della letteratura: che è menzogna in quanto finzione, in quanto favola rispondente all'invenzione, alla logica della *poiesis*, ma che è anche verità, un modo di essere della verità, di una verità che viene scoperta attraverso il sempre sottile e complesso gioco degli specchi, per via del quale il reale si riflette sempre nella letteratura. Diceva Stendhal che il romanzo è uno specchio che cammina lungo una strada. Uno specchio, sì, perché il romanzo riflette la vita e con essa riflette anche il reale. Non è importante ora la forma di questo specchio, se piano, concavo o convesso, perché da essa non dipende l'essere della letteratura ma soltanto la forma che assume e la trasfigurazione del reale nel suo riflesso. E non importa nemmeno quanta distanza ci sia tra la favola del romanzo e la vita reale, ma che la favola sia in grado di dischiudere il cammino che porta alla verità nascosta del reale. Stendhal, come Flaubert, come Galdós o come Verga, rientra nell'etichetta del romanzo realista, del cosiddetto realismo letterario, cioè di una pratica di scrittura che viene denominata come realistica. Realistica perché impegnata nella riproduzione della realtà, in quel riflesso del reale di cui si diceva prima. Ma è prevalentemente un impegno estetico, non privo di etica, ovviamente, ma voglio dire che è l'orizzonte estetico quello che segna le coordinate della riproduzione letteraria del reale

propria dell'epoca del realismo. Qui il romanzo, che arriva con Zola a configurare un metodo scientifico nello studio della società contemporanea (si pensi che il romanzo realista della seconda metà dell'Ottocento si afferma come un preciso metodo di conoscenza della società contemporanea in un tempo in cui la scienza sociologica prospettata dal positivismo era ancora in una fase nascente), qui, dicevo, cioè nel realismo di stampo ottocentesco, il romanzo è alla ricerca di una corrispondenza tra la realtà e la letteratura che assottiglia enormemente la distanza tra verità e verosimiglianza. Qui importa che il verosimile della favola o della finzione indichi chiaramente il cammino della verità.

È ovvio che parlare del reale in rapporto con la letteratura ci porta necessariamente a dover parlare di realismo, o dei diversi realismi che da quello ottocentesco in poi si sono susseguiti negli anni e hanno attraversato il secolo scorso per giungere fino a noi: realismo, espressionismo, surrealismo, neo-realismo, persino il realismo magico del romanzo ispanoamericano e altro ancora. Dev'essere chiaro che si tratta di diverse poetiche, di diversi modi di declinare esteticamente l'impegno assunto dalla letteratura nei confronti della realtà e del suo riflesso nella scrittura. Questi sono infatti i modi di essere della letteratura realistica. Come dicevo prima, un impegno estetico non privo di risvolti etici in relazione all'ontologia del reale. Ma ci sarebbe anche – ed è qui che voglio arrivare – un altro modo di abordar il rapporto tra realtà e letteratura, ed è quello di andare oltre le estetiche realistiche per misurare la presenza vera o presunta della realtà nella letteratura. Perché se è chiaro, come abbiamo visto, il cammino che porta dalla verosimiglianza alla verità, ora ci tocca invece riflettere sulle indicazioni che dà sul reale l'inverosimile. E qui bisogna dire che anche le finzioni più fantasiose, le utopie e le distopie più lontane dalla forma e dalla consistenza del nostro mondo circostante fanno anch'esse riferimento alla realtà. È come dire che il cosiddetto libro dei sogni parla del nostro mondo perché è in grado di mostrare l'attrito tra il reale inemendabile e la nostra permanente insoddisfazione che con in piedi piantati in terra guarda verso l'alto, guarda il cielo. Il reale c'è sempre nella letteratura, il che non vuol dire che la favola sia vera, ma che indica un cammino che porta alla conoscenza della realtà. La letteratura è come la cicatrice di Ulisse, funzionale al suo riconoscimento di ritorno a Itaca. Auerbach parla di quella cicatrice necessaria al costituirsi della letteratura. È lì che la letteratura evoca il reale in quanto ricordo di una ferita. La letteratura è quello: il ricordo della nostra ferita.

Che importa se Don Chisciotte non è mai esistito? Che importa che la sua fonte sia addirittura, come parrebbe, un *entremés* che, senza infamia e senza lode, circolava ai tempi di Cervantes, e la sua figura non provenga quindi dalla realtà ma da una pièce che finzionalmente si metteva in scena nelle piazze dell'epoca? È forse Don Chisciotte meno vero per questo? Certamente no. Succede però che per quanto riguarda il capolavoro cervantino sono prevalse le interpretazioni romantiche, e queste interpretazioni si sono sovrapposte al testo e hanno creato una sorta di crosta, di opacità che non sempre ha permesso e permette una buona lettura. E così tutti a parlare delle follie dell'ingegnoso cavaliere dalla triste figura, di quel genio di Cervantes così fantasioso da inventare mille

avventure, tutte quante assurde e prive di un minimo di principio di realtà. Ma Cervantes, come dicevo prima, è uno scrittore realista. Lo è quando descrive l'ostinata realtà contro cui si scontra il non meno ostinato Don Chisciotte. Ma lo è anche quando descrive fatti la cui effettiva realtà ci è stata velata dal pregiudizio romantico divenuto poi luogo comune di lettura. Quando, ad esempio, del famoso VI capitolo della prima parte, la celeberrima epurazione della biblioteca di Don Chisciotte ad opera del curato e del barbiere, si vuole cogliere soltanto l'aspetto metaletterario, la rappresentazione letteraria del funzionamento empirico dell'istituto della critica. È ovvio che c'è anche quello, che lì Cervantes sottopone la letteratura dell'epoca al suo giudizio critico, configurando un preciso capitolo di poetica, ma non è soltanto quello. Era ovvio all'epoca, ma non lo è più a noi. In quel capitolo i libri condannati dal curato e dal barbiere finivano nel cortile della casa, e venivano bruciati dalla governante e dalla nipote di Don Chisciotte. E qui non c'è alcuna fantasia, ma un riferimento in cifra a ciò che effettivamente succedeva nella Spagna di allora, dove non solo veniva dato fuoco ai libri, ma anche a molti lettori, devoti e non. Potrei continuare con gli esempi, ma non credo che ce ne sia bisogno. Quella era infatti una realtà provocante per Cervantes. E a quella provocazione Cervantes rispose con una decisa vocazione realista.

Alla provocazione del reale la letteratura risponde in molti modi: uno di essi è con una forte vocazione realista. Realista e non realistica, perché non si tratta solo di una risposta inquadrata nel divenire dell'estetica del romanzo, ma di una vocazione che vuole parlare della ferita del reale.

Mi rendo perfettamente conto che questo mio modo di parlare potrebbe spazientire qualcuno, che potrebbe perfino risultare irritante alla sensibilità del realismo filosofico. Che cosa mai vorrà dire la ferita del reale o le altre metafore da me usate in questo intervento? Ho sempre considerato che voler avvicinare la realtà della letteratura con un approccio meramente concettuale sia in fondo inaccettabile perché tradisce l'anima della letteratura. È come spiegare una metafora con un concetto. Il gesuita Baltasar Gracián, che di concettismo se ne intendeva, disse che era una cosa che non si poteva fare. Non so se sia lecito pensare a una filosofia metaforica – Gracián pensava di sì, i filosofi realisti mi diranno forse di no –, ma la metafora è il cuore della letteratura, e quindi parlare di letteratura richiede a mio avviso di cimentarsi col *logos* della deviazione metaforica. La metafora è una deviazione, indubbiamente, ma in essa risplende una conoscenza. Anche nella letteratura. Diceva Juan de Mairena, un eteronimo del poeta Antonio Machado, che la verità è sempre la verità, indipendentemente dal fatto che a dirla sia Agamennone o il suo porcaro. E aveva ragione, ovviamente. Ma aveva ragione anche Aristotele quando diceva che l'essere si dice in molti modi. La letteratura, appunto, è uno dei molti modi di dire l'essere, la realtà, ma dev'essere chiaro che questi modi non sono tutti necessariamente commensurabili. Quando Baudelaire parla dello spegnersi del sole e delle stelle lo fa con un senso metaforico della verità che non è affatto commensurabile alle leggi della termodinamica e al livellamento entropico della temperatura dell'universo. E tuttavia, sia Charles Baudelaire che Hermann von Helmholtz parlavano

più o meno negli stessi anni della stessa cosa, come se la verità poetica e quella scientifica convergessero su uno stesso punto, sulla medesima realtà. La letteratura parla sempre di una ferita. A me interessa molto la ferita del reale, la ferita inflitta alla realtà.

Ma volevo concludere con un riferimento al romanzo attuale, ad alcuni romanzi che, come dicevo prima, nel cercare di andare oltre il postmoderno hanno aperto delle vie che non esiterei a definire di un nuovo realismo. Un nuovo realismo perché mette in discussione una categoria centrale al romanzo, e quindi questo mi porta a parlare di ciò che sta narrativamente avvenendo come di rivoluzione copernicana. Centrale nel romanzo è la categoria di finzione. Non so se sia quello più importante, ma la finzione è senza dubbio uno dei pilastri del romanzo. Di qualunque tipo di romanzo. Ebbene, è da un po' di tempo che per l'Europa e per il mondo si aggira un nuovo modo di romanzare, ma non è un fantasma. È il modo – e per questo ho parlato prima di rivoluzione copernicana – di coloro che, consapevoli dell'eccesso finzionale del romanzo postmoderno, compiono una brusca svolta e si propongono di fare romanzi nei quali la finzione viene sottoposta a una drastica cura dimagrante, viene ridotta all'osso o addirittura, nei casi più radicali e più estremi, ma forse proprio per questo anche più interessanti, miri con decisione alla sua totale scomparsa. Perché se tutto è finzione, come vorrebbe uno dei postulati del postmoderno, conseguenza di quel processo descritto da Nietzsche secondo cui il mondo vero finisce per divenire mera favola, non c'è verità che tenga così come non c'è nemmeno una realtà in grado di avvalorare o meno le nostre conoscenze del mondo. Ma la logica del «tutto vale», dopo un ventennio, ci ha portato alle catastrofiche conseguenze che sono oggi sotto gli occhi di tutti. Politiche, sociali, economiche, ecc., ma potrei continuare. Senza il ricorso alla verità e alla realtà la filosofia postmoderna è divenuta – si dice – una forma di letteratura, si è dissolta nel letterario, nella mera letterarietà di una scrittura senza sbocchi. Potrei chiedere: ma cosa avrà mai fatto di male la letteratura perché la si insulta in tale modo? Ma mi rendo conto che anche la letteratura postmoderna ha fatto quello che ha fatto la filosofia: i suoi libri più caratteristici ed emblematici sono zeppi di riferimenti ad altri libri e ad altri ancora in un continuo e ossessionante rinvio intertestuale. Il mondo viene ridotto a una biblioteca, come nella metafora di Borges, ma non per aprire agli interrogativi esistenziali della condizione umana, bensì per proseguire l'infinito gioco lezioso dell'inutilità del fare – tanto il postmoderno pare si sia sentito in fondo il migliore dei mondi possibili. Penso a un libro bello, ma sconcertante sotto questo aspetto: *Bartleby y compañía*, dello spagnolo Enrique Vila-Matas. E c'è chi continua ancora lì, a insistere nella minuziosa descrizione della biblioteca, convinto del fatto che non c'è nulla al di fuori del testo e che i limiti del mondo sono i limiti della biblioteca. Ma è anche ovvio che quell'illusione è tramontata, che non è che negando la realtà questa scompaia, anzi. Di fronte allo smarrimento del romanzo postmoderno la realtà è una vera provocazione. Ma quale biblioteca saranno mai le periferie di Madrid o di Lima, di Santiago del Cile o Città del Messico? Ma quale biblioteca sarà il traffico illecito del porto di Napoli o il lavoro all'Ilva di Taranto? Alla fine la realtà bussa sempre alla porta, ma non sempre si è pronti a capire.

Voglio chiudere con un rapido riferimento a due romanzi che giudico estremamente importanti all'interno di quella rivoluzione copernicana del romanzo attuale cui accennavo prima: *Enterrar a los muertos*, di Ignacio Martínez de Pisón, tradotto in italiano come *Morte di un traduttore*, e *Anatomía de un instante*, di Javier Cercas. In tutti e due i romanzi l'elemento finzionale è stato volutamente e consapevolmente eliminato. Entrambi i romanzi si configurano come il resoconto di un'indagine realmente condotta dagli autori. Nel primo caso si indaga sulle verità più scomode della guerra civile spagnola, quelle che sono in netto contrasto con le verità ufficiali che si sono sedimentate anche come coscienza storica attraverso i libri di testo delle nostre scuole. Nel secondo, invece, si indaga sul tentativo di colpo di stato avvenuto in Spagna nel 1981, e anche qui si va contro le verità ufficiali consolidate nell'epica della giovane democrazia spagnola. Martínez de Pisón svela il volto più scuro della guerra civile: nel suo romanzo, cioè, trapela chiaramente come non si sia trattato di una guerra vinta da Franco ma persa dalla Repubblica, persa perché Stalin e il partito comunista, nel fondo, erano più interessati a far fuori gli anarchici e i trotskisti che a convergere nella difesa della causa repubblicana. Cercas, invece, svela una zona grigia in cui la trama del calcolo e del silenzio è più consistente, almeno all'inizio del *golpe*, rispetto all'affermazione delle convinzioni democratiche dell'allora giovane re Juan Carlos. Viene da chiedersi come mai questo tipo di ricerca, apparentemente più consona al lavoro dello storico, venga condotta da romanzieri e sviluppata poi all'interno di romanzi. Non so rispondere, ma mi sono fatto un'idea che vorrei condividere con voi in forma di domanda: non sarà che, parallelamente a quanto è successo alla filosofia e al romanzo postmodernisti, sia avvenuta la stessa cosa anche per la storia e per il lavoro storiografico proprio della postmodernità? Non sarà che la ricerca storica – di qualunque natura essa sia – piuttosto che andare ad indagare le zone d'ombra si sia indirizzata al consolidamento della ricerca fatta, fino a fare della ripetizione delle stesse cose un luogo comune che non apre alcun conflitto con le verità ufficiali? Credo davvero che nei due esempi riportati ci troviamo di fronte a due romanzieri che con i loro romanzi hanno voluto aprire una crepa nella torbida consistenza delle verità ufficiali, quelle che la storia sedimenta nei libri di testo delle nostre scuole. E credo che questo sia un impegno chiaro in favore della verità dei fatti, un impegno contro quelle interpretazioni che, in fin dei conti, hanno configurato una sorta di velo perverso della verità storica dei fatti compiuti.

La domanda è – e con questo concludo davvero – se a questo nuovo impegno realista doveva corrispondere necessariamente l'eliminazione della finzione. La risposta è no, chiaramente, e potrei citare esempi su esempi di scrittori e di romanzi che compiono la stessa operazione ma all'interno di una cornice prettamente finzionale. Uno per tutti: González Sainz e il suo *Ojos que no ven*, recentemente pubblicato in italiano da Bompiani. Ma il fatto è che per Cercas e Martínez de Pisón bisognava partire dalla consapevolezza del fallimento dell'orizzonte postmoderno e tenere conto – e fede – di quella precisa circostanza. Per loro non si trattava, o non si trattava soltanto, di far tornare il romanzo al naturale contatto con la realtà, ma di farlo segnalando anche il fallimento postmoderno

nel suo eccesso finzionale, dove, lì sì, ovviamente, il reale si era dissolto nell'infinita finzione dell'infinito gioco d'intrattenimento a cui in fondo si era poi ridotto il postmoderno.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. 2014. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo.
- AUERBACH, E. 1956. *Mimesis*. Trad. it. di A. Romagnoli e H. Hintenhäuser. Torino: Einaudi
- BENVENUTI, G. e Ceserani, R. 2012. *La letteratura nell'età globale*. Bologna: Il Mulino.
- BORGES, J. L. 2003. *Finzioni*. A cura di A. Melis. Milano: Adelphi.
- CERCAS, J. 2010. *Anatomia di un istante*. Trad. it. di P. Cacucci. Parma: Guanda.
- CERVANTES, M. 1984. *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. it. di F. Carlesi. A cura di C. Segre e D. Pini. Milano: Mondadori.
- CHIURAZZI, G. 1999. *Il postmoderno*. Milano: Bruno Mondadori.
- CLARÍN. 1989. *La Presidentessa*. Trad. it. di F. Nicoletti Rossini. Torino: Einaudi.
- DESCARTES, R. 1986. "Frammenti per la guida dell'intelligenza." In *Opere filosofiche*, a cura di E. Garin. Vol. I. Roma-Bari: Laterza.
- ESCUDÍN BORAO, I. 2013. *La medida de lo posible. Fórmulas del nuevo realismo en la poesía española contemporánea (1990-2009)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FERRARIS, M. 2012. *Manifesto del nuovo realismo*. Roma-Bari: Laterza,  
— 2013. *Realismo positivo*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- FLAUBERT, G. 1997. *Madame Bovary*. Trad. it. di M. L. Spaziani. Milano: Mondadori.
- GINZBURG, C. 1999. *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*. Torino: Einaudi.
- GONZÁLEZ SAINZ, J. Á. 2013. *Occhi che non vedono*. Trad. it. di V. Vendrame. Milano: Bompiani.
- GRACIÁN, B. 1986. *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*. Trad. it. di G. Poggi. Palermo: Aesthetica.
- GRASSI, E. 1986. *Einführung in philosophische Probleme des Humanismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- JAMESON, F. 2007. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*. Trad. it. di M. Manganelli. Roma: Fazi.
- MACHADO, A. 1993. *Juan de Mairena*. A cura di O. Macrì. Roma: Biblioteca del Vascello
- MARTÍN CABRERO, F. 1999. *La tradición velada*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, I. 2006. *Morte di un traduttore*. Trad. it. di B. Arpaia. Parma: Guanda.
- MAZZONI, G. 2011. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino.
- NIETZSCHE, F. 1993. *Appunti filosofici (1867-1869)*. A cura di G. Campione e F. Gerratana. Milano: Adelphi.  
— 1989. *Crepuscolo degli idoli*. Trad. it. di F. Masini. Milano: Adelphi.
- PLATONE, 1991. *Repubblica*. Trad. it. di R. Radice. in *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale. Milano: Rusconi.
- CAFFO, L. e KOBAYASHI, P. (a cura di) 2015. "Postille a Ferraris." In *Rivista di Estetica*, LV, 60.
- VARGAS LLOSA, M. 2010. *La verità delle menzogne*. Trad. it. di A. Morino. Milano: Scheiwiller.
- VILA-MATAS, E. 2002. *Bartleby e compagnia*. Trad. it. di D. Manera. Milano: Feltrinelli.
- VILLANUEVA, D. 2004. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VON TSCHILSCHKE, C. e SC HMELZER, D. (a cura di) 2010. *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid: Iberoamericana.

TOMMASO BRACCINI

# IL REALISMO DEGLI ANTICHI

*Qualche proposta di riflessione\**

**ABSTRACT** The concept and the term itself of realism, as it is well known, are not easy to apply to antiquity: Auerbach in *Mimesis* noticed how most of the realistic occurrences were attributable to a comic context, with a significant breakthrough identifiable with the Gospels. Among other ancient texts whose realism seems closer to Auerbach's definition, however, it is possible to single out the narratives of miraculous healings found in Epidauros and the Diatribes of Epictetus, characterized by popular tone and frankness, in greek parrhesia, a word that could possibly convey also the meaning of "realism."

**KEYWORDS** Realism, Epidauros, Iamata, Epictetus, Parrhesia

Parlare del realismo degli antichi si scontra, immediatamente, con un problema. Il termine "realismo", infatti, non ha corrispondenti precisi né in greco né in latino. Tra i traduttori riportati dal *Greek-English Lexicon* di Liddell-Scott-Jones, per esempio, non compare mai "realism"; e, sul fronte latino, il glorioso *Dizionario italiano-latino* di Oreste Badellino è costretto a rendere il termine con *veritatis imitatio*.

Questo, naturalmente, non significa che non si possa parlare di realismo nell'antichità, se si ha l'accortezza di comprendere che si tratta di un concetto definibile in termini antropologici come "etic", ovvero che fa parte del patrimonio di noi osservatori, ma che in larga misura è estraneo a quello dei soggetti studiati, ovvero gli antichi stessi, e in particolare i letterati (per una definizione del concetto, e di quello opposto di "emic", si rimanda a Bettini, Short 2014, pp. 13-19).

Ovviamente in queste poche pagine non si può avere la pretesa di sviscerare una questione così complessa: al massimo si potrà fornire qualche spunto di riflessione. E, per orientarsi in quello che rischia, anche dopo pochi passi, di diventare un labirinto senza via d'uscita, forse non è fuori luogo partire da quello che, nonostante l'età non più verde, resta probabilmente il saggio più influente sul realismo, ovvero *Mimesis* di

---

\* Ringrazio i due revisori anonimi per l'attenta lettura e i preziosi suggerimenti; la mia gratitudine va anche alla dottoressa Elena Maria Allora per un'utile segnalazione bibliografica.

Auerbach (per il lettore italiano il riferimento è Auerbach 1964; per una messa a punto sulla ricezione e la perdurante importanza di quest'opera, si veda Donà 2009). Auerbach, com'era ovvio per un'opera dall'impianto diacronico, aveva preso le mosse dagli antichi e in particolare aveva individuato uno degli esempi più importanti di realismo nel *Satyricon* di Petronio, soprattutto nell'episodio della *cena Trimalchionis* (Auerbach 1964, pp. 30-40): "più che qualunque altro scritto dell'antichità esso s'avvicina alla concezione moderna della rappresentazione realistica... Petronio ci mostra i limiti estremi raggiunti dal realismo antico". Quest'opinione è stata ampiamente condivisa anche in seguito da molti studiosi ("Both in incident and character Petronius' novel is highly realistic, indeed startlingly so, if compared with sentimental romances", per citare tra i tanti solo Goodyear 1983, p. 637) e, in effetti, i dialoghi dei rozzi liberti che affollano la tavola del più ricco e rozzo di loro, il *parvenu* Trimalchione, il cui patrimonio è pari solo alla sconvolgente ignoranza e mancanza di buon gusto, costituiscono un esempio prezioso di *sermo humilis*, di un latino volgare particolarmente vivo e colloquiale. È la cifra dell'imitazione linguistica "a tutto tondo", in effetti, a costituire la particolarità di Petronio; dal punto di vista dei contenuti, l'ambientazione umile, i contenuti ridicoli o grotteschi, uniti alla presenza di termini gergali, compaiono anche altrove, ma uniti a un'ampia elaborazione stilistica e letteraria. Scenette mimetiche si ritrovano, solo per fare alcuni esempi, in Teocrito ed Eroda, in Orazio, nella commedia greca e latina, nell'epigramma – e tuttavia, questi *flash* realistici sono in genere oggetto di profonda elaborazione stilistica e letteraria, a partire dalla veste metrica. In Petronio invece, come si è detto, l'impressione è che l'approccio sia molto più diretto, anche se secondo Auerbach permane comunque un limite costituito dalla dimensione comica e grottesca che caratterizza l'opera, e che la pone sulla stessa linea, sostanzialmente, dei casi citati sopra.

Una sorta di "salto di qualità" nel realismo antico, secondo lo studioso tedesco (Auerbach 1964, pp. 48-57), ha luogo nei Vangeli e poi in altri testi cristiani, caratterizzati non solo da un *sermo* generalmente *humilis* e da contenuti spesso vicini alla realtà quotidiana, ma anche (ed è questa la differenza importante) dall'aver una finalità e un approccio serio, essendo per giunta rivolti a un pubblico aperto e trasversale rispetto a classi sociali e cultura. Quest'ultimo aspetto (insieme ad altri, come l'essere calati nella storia) distacca nettamente i Vangeli non solo da un testo come il *Satyricon*, che chiaramente (come dimostra la fitta trama di allusioni letterarie che lo percorre) era rivolto a *connoisseurs*, ma anche per esempio da certi manuali tecnici, che avevano una lingua piana e potevano trattare di argomenti anche umili, ma erano rivolti esclusivamente ad addetti ai lavori.

È proprio sul realismo dei Vangeli, secondo questi tratti evidenziati da Auerbach, che si possono incentrare le presenti riflessioni. Si può individuare, a distanza di settant'anni dalla pubblicazione di *Mimesis*, qualche altro testo dell'antichità che possa condividere queste caratteristiche?

Forse sì, ma per farlo bisogna cercare ai margini. Non bisogna mai scordarsi, infatti, che non abbiamo tutto della letteratura greca e latina, ma solo una piccola frazione; e quello che ci è giunto, nella stragrande maggioranza dei casi, oltre che del caso è frutto di un filtro che ha privilegiato *in primis* opere stilisticamente e retoricamente (più ancora che contenutisticamente) elevate e perciò considerate utili per la scuola, e *in secundis* opere non apertamente alternative alla religione cristiana, e *a fortiori* in contrasto con essa. Questi due “filtri”, in qualche caso, potrebbero aver cooperato per escludere dal canale della tradizione manoscritta, in particolare (ma non solo) medievale, opere che sarebbero potute facilmente rientrare in una sorta di canone realistico.

Rispetto a questi sbarramenti, attivi a partire dalla stessa antichità (si veda in particolare la ricca rassegna di testi greci “sommersi” di Colesanti – Giordano 2014) e poi sempre più forti in epoca tardoantica e medievale, c’è stata tuttavia una falla, costituita dalla tradizione epigrafica e papiracea. È grazie a quest’ultima che sono emerse alcune testimonianze molto interessanti che hanno portato a postulare l’esistenza di un vero e proprio genere letterario che sarebbe altrimenti del tutto perito.

Si tratta della cosiddetta “aretalogia”, che comprende in primo luogo una serie di testi finalizzati a celebrare in primo luogo i “miracoli” e, in senso lato, le virtù delle divinità tradizionali (si veda in ultimo almeno Haase 2006). Dalla narrazione delle taumaturgie divine si sarebbe poi passati ai racconti fantastici a tema sacro, e poi alla generica *fiction*: gli *aretalogoi*, nell’antichità, erano una sorta di cantastorie. Svetonio ricorda come Augusto allietasse i propri conviti con la presenza di istrioni e *aretalogi* (*Aug.* 74), e Giovenale (15.16) avvicina i mirabolanti racconti di Ulisse alla corte di Alcinoò a quelli di un *mendax aretalogus*, “un aretalogo bugiardo”; anche Manetone, autore di un poema astrologico, elenca gli *aretalogoi* accanto a buffoni e contafrottole (*Apotelesmatica*, 4.447). In effetti, un grado di sovrapposizione tra novellistica, romanzo e aretalogia sembra innegabile (Miralles 1996), anche se, soprattutto nel secolo scorso, con il termine di *aretalogia*, che in greco è attestato nella Bibbia dei Settanta con il senso di “celebrazione delle virtù divine” (Si.36.19/16), si è corso il rischio di indicare una sorta di genere-contenitore dove si è finito per far confluire tutto ciò che c’era di narrativo e anomalo. Si è parlato persino di “aretalogia oscena” per il *Satyricon*, e nell’aretalogia ha finito naturalmente per confluire un altro genere problematico, e non inquadrato dagli antichi, come il romanzo. Allo stesso modo, opere lucianee come il *Philopseudes* e la *Storia vera* sarebbero interpretabili come parodie dell’aretalogia.

Si tratta in realtà di una categoria un po’ antiquata e artificiosa, soprattutto in questa versione ampliata, ma per i nostri scopi può essere interessante andare a esaminare proprio quei testi epigrafici e papiracei che si collocano ai suoi esordi, convenientemente raccolti e introdotti nella sempre utile silloge di Vincenzo Longo (Longo 1969).

In particolare, si può pensare a quei resoconti di miracoli che circolavano in forma scritta in collegamento con i grandi santuari dell’antichità, a partire dagli *Asklapiou Iamata*, le celebrazioni epigrafiche delle benemerienze del dio guaritore Asclepio, risalente alla fine del IV sec. a.C. e ritrovate più o meno frammentariamente in varie sedi

(varie delle quali comodamente tradotte e raccolte in Girone 1998). Qui si farà riferimento alle stele iscritte reperite presso il celebre santuario di Epidauro, delle quali del resto faceva menzione Pausania, che se ne era interessato (2.27.3) e che notava come ai suoi tempi, delle molte che esistevano un tempo, ne rimanessero solo sei (ridotte oggi a tre e mezzo). E doveva essere molto maggiore, peraltro, il numero delle iscrizioni su materiale deperibile: Strabone menziona infatti la presenza nel santuario di numerose *pinakes*, “tavole” che ricordavano le guarigioni miracolose, “in maniera analoga – aggiunge – a Coe e Tricca”, altri due centri del culto di Asclepio (8.6.15).

Scorrendo i resoconti epigrafici di Epidauro, simili a moderni *ex voto*, si ha la netta impressione di immergersi in un’antichità poco nota, sopravvissuta accidentalmente e non a caso, come si è visto, espunta dalla tradizione manoscritta. Soprattutto, anche a una prima lettura è immediata l’impressione di trovarsi in un contesto “realistico” in termini non lontani da quelli auerbachiani. Si possono, a titolo di esempio, riportare le traduzioni di alcuni degli episodi (incentrati intorno alle miracolose apparizioni del dio ai fedeli addormentati, nel rituale dell’incubazione), scritti nel locale dialetto dorico:

Un uomo che aveva le dita della mano rattrappite tranne una giunse presso il dio come supplice, e vedendo le tavole appese nel santuario non credeva alle guarigioni e ne derideva gli epigrammi. Dormendo all’interno del complesso, ebbe una visione: gli sembrava che, mentre egli giocava a dadi all’interno del tempio ed era sul punto di lanciare il suo dado, il dio apparisse e gli balzasse sulla mano distendendone le dita; e subito dopo, gli sembrò di stringere la mano a pugno per poi distendere le dita una dopo l’altra; e dopo che le ebbe distese tutte, il dio gli chiese se fosse ancora incredulo nei confronti degli epigrammi scritti sulle tavole del santuario, ed egli rispose che adesso ci credeva. “Poiché dunque in precedenza non credevi (*apisteis*) ad esse, benché non fossero ingannevoli (*apistoi*), che in futuro – disse il dio – il tuo nome sia *apistos*”. E quando venne giorno, se ne andò risanato (IG IV2 1,121, III = Longo 1969, pp. 63-64).

Eufane era un bambino di Epidauro. Costui si ammalò del mal della pietra e si recava a dormire nel santuario, e nel sonno vide il dio chino su di lui che diceva: “Che cosa mi darai, se ti guarirò?” E quello disse: “Dieci dadi!” Il dio, scoppiando a ridere, disse che sarebbe guarito; e quando venne giorno, se ne andò risanato (IG IV2 1,121, VIII = Longo 1969, p. 65).

Giunse un uomo come supplice presso il dio, così cieco, che aveva solo le orbite, e dentro di esse non c’era niente, ma era tutto vuoto. Alcuni dei frequentatori del santuario deridevano la sua dabbenaggine, poiché sperava di tornare a vedere in totale assenza degli occhi, al posto dei quali c’era solo uno spazio vuoto. Quando si addormentò nel santuario, ebbe una visione: gli sembrava che il dio preparasse una medicina, e poi allargandogli le orbite ve la versasse dentro; e quando venne giorno, se ne andò vedendo da entrambi gli occhi. (IG IV2 1,121, IX = Longo 1969, p. 65)

La coppa. Un facchino arrivando al santuario, quando giunse presso il decastadio cadde; e quando si rialzò, aprì lo zaino e controllava quello che si era rotto; e quando vide che si era spaccata la coppa, dalla quale il padrone era solito bere, si affliggeva e sedeva a terra cercando di rimettere insieme i cocci. Un viandante vedendolo gli disse: “Perché, sciagurato, perdi tempo a rimettere insieme la coppa? Questa non potrebbe risanarla neppure Asclepio di Epidauro!” Quando il servo udì questo, ripose i cocci nello zaino e si recò al santuario, e quando vi giunse, aprì lo zaino e tirò fuori la coppa

che era tornata integra. Raccontò l'accaduto al padrone, e quello quando lo udì, dedicò la coppa al dio. (IG IV2 1,121, X = Longo 1969, pp. 65-66)

Eschine, essendosi ormai coricati i supplici, arrampicatosi su un albero sbirciava nell'*abaton* [l'edificio dove i sacerdoti conducevano i pazienti per l'incubazione rituale: cfr. almeno Girone 1998, p. 41]. Caduto dunque dall'albero su alcuni rovi, si trafisse gli occhi; stando male e divenuto cieco, dopo aver supplicato il dio si addormentò nel santuario e tornò sano. (IG IV2 1,121, XI = Longo 1969, p. 66)

Cleinate tebano, quello dei pidocchi. Costui, che aveva nel corpo una quantità enorme di pidocchi, giunto al santuario si addormentò ed ebbe una visione. Gli sembrava che il dio, dopo averlo spogliato e fatto mettere in piedi, con una scopa gli spazzasse via i pidocchi dal corpo; e quando si fece giorno se ne andò dall'*abaton* risanato. (IG IV2 1,121, XXVIII = Longo 1969, p. 68)

Gorgia di Eraclea, il pus. Costui, ferito in una battaglia al polmone da una freccia, per un anno e mezzo soffriva di una piaga così purulenta, che riempì sessantasette bacili di pus. Quando si addormentò nel santuario, ebbe una visione: gli sembrava che il dio estraesse la punta dal polmone, e quando si fece giorno se ne andò risanato tenendo in mano la punta della freccia. (IG IV2 1,121, XXX = Longo 1969, pp. 68-69)

A... crate di Cnido, gli occhi. Costui, colpito da una lancia nel corso di una battaglia, divenne cieco a entrambi gli occhi e aveva la punta della lancia che gli attraversava il volto. Addormentandosi nel santuario ebbe una visione: gli sembrava che il dio, dopo aver estratto il giavellotto, reinserisse nelle orbite le cosiddette pupille; e quando si fece giorno se ne andò risanato. (IG IV2 1,121, XXXII = Longo 1969, p. 69)

Negli *Iamata* di Epidauro si ritrova, innanzitutto, un *sermo* che non sembra fuori luogo definire *humilis* (per Longo 1969, pp. 73-74, questi testi sono stati composti da un sacerdote, non da un letterato né da un prosatore d'arte); nella lingua locale e in uno stile chiaro e semplice vengono inoltre toccati anche argomenti bassi, sgradevoli o scabrosi. A ciò si aggiunge che si trattava di testi destinati a tutti, perlomeno a tutti coloro che frequentavano il santuario di Epidauro (lo attesta, tra l'altro, l'ubicazione ben visibile), e che, nonostante possano far sorridere un lettore moderno e probabilmente anche molti antichi, sembra innegabile che avessero un ruolo serio e importante nell'autopromozione del luogo di culto.

Insomma, tutto lascia pensare che gli *Iamata* di Epidauro possano in qualche modo rientrare in quella categoria di realismo non-comico che Auerbach aveva associato ai Vangeli, con alcuni episodi dei quali (si pensi a Zaccheo o al cieco nato) presentano del resto anche una certa consonanza.

D'altro canto, rispetto a testi di questo genere, c'è una considerazione da fare. L'impressione è che spesso gli antichi, soprattutto le persone colte e i letterati, si trovassero in qualche modo a disagio nei confronti di queste opere "realistiche" con finalità seria (diverso, come si è visto, era il discorso per l'ambito comico e satirico). A creare difficoltà era in particolare lo stile, che in qualche caso si cercava di elevare arrivando a vere e proprie riscritture. Lo stesso testo biblico, nonostante la tendenza

conservatrice che aveva suggerito, per esempio, a Girolamo di non stravolgere eccessivamente la traduzione latina dei Vangeli, formalmente non ineccepibile, che circolava ai suoi tempi, fu variamente sottoposto a parafrasi poetiche o a rielaborazioni centonarie. Queste riscritture erano finalizzate a fornire alla storia sacra ed alla buona novella una forma più nobile: il riferimento è per esempio alla perduta *Archeologia ebraica* di Apollinare, e ai superstiti *Parafrasi del Vangelo di San Giovanni* di Nonno di Panopoli e *Centoni omerici* di Eudocia in ambito greco; per l'ambito latino si possono ricordare le parafrasi di Giovenco e Sedulio, rispettivamente *Libri evangeliorum* e *Carmen paschale*. Ciò, in maniera significativa, avviene anche per l'aretologia, dove il "realismo" delle iscrizioni di Epidauro è più simile all'eccezione che alla regola. Si può pensare ad esempio sia a forme retoriche ed elaborate destinate alla pubblicazione, come i *Discorsi sacri* di Elio Aristide, sia a dediche private metriche presenti nei santuari (Longo 1969, pp. 75 sgg.; Girone 1998, *passim*). Anche in seguito, nel corso del medioevo greco, nel X secolo si sarebbe proceduto a una massiccia riscrittura di una serie di agiografie (il genere più vicino all'aretologia pagana, rispetto alla quale si pone in sostanziale continuità), considerate linguisticamente e contenutisticamente povere e rozze, da parte di Simeone che, significativamente, ottenne il soprannome di Metafraste (si veda almeno Høgel 2002).

Questa tendenza antirealistica, peraltro, non era incontrastata. È infatti possibile rintracciare una controtendenza per cui, per testi di ambito non comico e anzi dedicati ad argomenti elevati e importanti, si sceglie (pur potendo fare altrimenti) di adottare un linguaggio più piano se non addirittura colloquiale, uno stile meno curato, contenuti che non rifuggano dall'esperienza quotidiana.

Il riferimento è all'ambito filosofico, anche se ovviamente non si può nemmeno pensare, in questa sede, di tracciare una panoramica dettagliata, né tantomeno di esaurire la questione. Più modestamente, ci si può concentrare su uno dei casi più interessanti, quello delle *Diatribes* che circolano sotto il nome di Epitteto – benché, come si vedrà, tecnicamente non fossero state scritte da lui.

Epitteto (ca. 55-130) era nato schiavo a Ierapoli di Frigia; in greco *Epiktetos* significa "Acquistato", e probabilmente si trattava di un soprannome. A un certo punto il giovane schiavo entrò nel patrimonio di Epafrodito, potente liberto di Nerone, che non dovette essere un padrone facile. Sappiamo anche che Epitteto era storpio, forse dall'infanzia, e forse in seguito a percosse subite da un padrone, non necessariamente Epafrodito; in ogni caso, all'inizio della sua vita dovette fare i conti con gli aspetti più duri e umilianti della realtà. A Roma cominciò ad avvicinarsi allo stoicismo di Musonio Rufo e, dopo aver ottenuto la libertà, iniziò a insegnare. Quando poi Domiziano cacciò i filosofi dalla città, si recò a Nicopoli dove aprì una scuola nella quale insegnò per il resto della vita (sulla biografia di Epitteto, cfr. almeno Souilhé 1948-1965, I, pp. I-IX; Long 2002, pp. 10-12). Come si è accennato, Epitteto non fu in realtà l'autore degli scritti che vanno sotto il suo nome. Il suo discepolo Arriano ne trascrisse infatti l'insegnamento in otto libri (di cui solo quattro sono superstiti) di diatribe, dichiarando di non aver adoperato artifici

retorici per riportare invece gli *ipsissima verba* del maestro. Non sarà fuori luogo, anzi, rifarsi proprio alle affermazioni dello stesso Arriano nella lettera introduttiva all'opera:

Non ho composto le diatribe di Epitteto come si potrebbe comporre scritti di tale genere e neppure le ho pubblicate io stesso; e invero, affermo di non averle neppure composte. Ma tutto quello che ho ascoltato da lui, ho cercato di riportarlo fedelmente e, per quanto possibile, parola per parola, onde conservare per me in futuro il ricordo del suo modo di pensare e della sua franchezza di linguaggio (*parrhesia*). Pertanto, questi scritti, naturalmente, si presentano come un dialogare spontaneo e non hanno la forma di una redazione destinata ad incontrare, in un secondo tempo, il pubblico.

Ovviamente si tratta di affermazioni che vanno prese *cum grano salis* (si veda almeno Dobbin 1998, pp. XX-XXIII): le *Diatribae* non costituiscono certo trascrizioni stenografiche, e una qualche elaborazione letteraria è resa evidente anche dalla fitta presenza di citazioni poetiche che costellano il testo. Però non si tratta nemmeno di dichiarazioni puramente di maniera. Dal punto di vista linguistico, in effetti si rileva una *koinè* popolare, agile e nervosa, caratterizzata dalla presenza di diminutivi (che peraltro erano anche funzionali a prendere le distanze da ciò di cui si parlava e a caratterizzarlo come di scarso valore: si veda Martinazzoli 1948) e latinismi, dalla confusione nell'uso di preposizioni e congiunzioni, dalla sintassi spesso poco ortodossa (Souilhé 1948-1965, I, pp. LXX-LXXI, secondo il quale "Epictète ... parlait la langue du peuple"): insomma, una lingua abbastanza lontana dal manierismo atticista (come si sono accorti gli sfortunati candidati di un esame di maturità di alcuni anni fa) che caratterizza gli altri scritti arrianei, nella quale affiorano colloquialismi e gergalismi ("i testi a noi rimasti conservano il tono quotidiano dei discorsi di Epitteto" secondo la classica formulazione di Lesky 1996, p. 1041). In generale, "there are numerous reasons, internal to the text, for taking the gist of his record to be completely authentic to Epictetus' own style and language. These include the distinctive vocabulary, repetition of key points throughout, a strikingly urgent and vivid voice quite distinct from Arrian's authorial persona in his other works" (Long 2002, pp. 40-41); su questa linea del resto si pone già Zangrando (1998, p. 81) quando osserva che "l'eloquenza di Epitteto, caratterizzata dai tratti energici e schietti propri della lingua parlata, si è conservata fino a noi grazie ad Arriano". L'impressione, insomma, è che l'elaborazione retorica sia contenuta, o che in ogni caso si sia cercato di dare a queste diatribe un'apparenza di spontaneità e semplicità, imitando da vicino la realtà.

All'interno delle *Diatribae* ricorre un tono sereno e dignitoso: Epitteto si concentra su temi etici e su una religiosità universale, ma per farlo mette a nudo, *sine ira et studio*, e soprattutto senza alcuna volontà mordace o satirica, le miserie e le piccolezze umane, alle quali guarda in genere con pacatezza e filantropia benevola.

Quello che emerge da vari passi delle *Diatribae*, in effetti, è proprio un contesto realistico: spesso l'ex-schiavo ricorda le umiliazioni che aveva dovuto subire, e quelle che rifiutò per salvare la dignità (*sozein to prepon*, 1.25.14). Epitteto evoca spesso anche scene di vita semplice e quotidiana che filtrano molto raramente nella letteratura antica (se si

eccettua, come più volte accennato, l'ambito comico e satirico). Tra i molti esempi che si potrebbero citare, basterà ricordare il passo in cui, trattando della dignità di ciascun individuo, fa l'esempio (forse autobiografico) di chi si rifiuta di portare il pitale al padrone, sapendo che verrà punito con bastonate e con il digiuno (1.2.8-9); oppure i vari brani in cui si accosta con una certa simpatia al mondo dei bambini (l'infanzia è una "grande assente" nella letteratura antica), come quello in cui ricorda la gioia dei più piccoli in occasione dei Saturnali (1.29.31):

Ai ragazzi, quando ci si avvicinano e, battendo le mani, ci dicono: "Oggi sono i Saturnali, che bello!", rispondiamo forse "Non c'è niente di bello nei Saturnali?" Niente affatto; anzi, anche noi applaudiamo con loro (questo e i brani seguenti sono riportati nella traduzione di C. Cassanmagnago, in Reale – Cassanmagnago 2009).

Più oltre (2.24.18) osserva:

Chi non si sente invitato dai giochi così attraenti e vivaci dei ragazzi a giocare con loro, a trascinarsi carponi con loro e a pronunciare le loro frasi infantili?

Attività e giochi infantili compaiono poi quando parla (3.9.22) dei "ragazzi che infilano la mano in un vaso dal collo stretto nel tentativo di tirar fuori fichi secchi e noci: se riempiono la mano, non possono ritrarla e, allora, si lamentano", e più oltre ricorda (3.19.4) "quando eravamo bambini, se, stando a bocca aperta, qualche volta incespicavamo, la balia non picchiava noi, bensì colpiva la pietra".

Altri passi riguardano i pensieri non elevatissimi dello studente-tipo che frequentava la scuola del filosofo a Nicopoli (2.21.12-14), oppure i doveri quotidiani del buon marito e padre di famiglia (3.22.70-71), il costo delle lattughe (3.24.48), certi aspetti particolarmente intimi delle relazioni amorose (4.1.17), e poi un'attenzione minuziosa all'igiene personale, alla quale evidentemente il filosofo teneva molto (4.11.9-13):

Non c'era mezzo di impedire al naso dell'uomo di avere il moccio, dal momento che l'uomo è composto in modo siffatto: per questo la natura ha fatto le mani e ha fatto le narici stesse in forma di canali, per emettere gli umori. [...] Non c'era mezzo di evitare che i piedi si sporcassero di fango e che si insudiciassero nell'attraversare certi luoghi: perciò la natura ci ha fornito l'acqua, per questo ci ha fornito le mani. Non c'era mezzo che per via del masticare non restasse tra i denti qualche sporcizia: perciò la natura dice "Lavati i denti". Per quale motivo? Per essere un uomo, e non una bestia o un maiale. Non c'era mezzo che, per via del sudore e dello sfregamento delle vesti, non rimanesse della sporcizia sul corpo, e non si dovesse quindi pulirlo; perciò ci sono l'acqua, l'olio, le mani, il lino, lo strigile, la soda e, all'occorrenza, ogni altro mezzo adatto a pulire il corpo. [...] Tu stesso, apprestandoti a mangiare, laverai il piatto, a meno che tu sia completamente sudicio e sordido: e, il tuo corpicciattolo, non lo laverai e non lo renderai pulito?

Anche a livello linguistico, quasi subliminalmente, emergono segnali di una deriva verso registri colloquiali che solo più tardi sarebbero stati accolti in ambito letterario e comunque marginalmente, come quando fa menzione dello *scholastikos*, "questo essere di cui tutti si burlano" (1.11.39), una figura di saccente svampito che emerge vividamente

qualche secolo dopo nella raccolta di facezie intitolata *Philogelos* (Braccini 2008), ma che con ogni evidenza era già popolare anche in precedenza.

Certo, sarebbe ingenuo ritenere che le *Diatribae* di Epitteto siano totalmente isolate da questo punto di vista. Lo stesso titolo si ricollega al “genere” diatribico, nel quale si erano distinti vari esponenti del cinismo e dello stoicismo, e che, per quello che si può ricostruire, linguisticamente e contenutisticamente non rifuggiva da un registro basso e pedestre (sulla diatriba in genere, che peraltro come genere è frutto di una costruzione moderna, si veda almeno Uthemann, Görgemanns 2006; per i tratti distintivi del genere, Vassallo 2012; un’analisi comparativa dei colloquialismi nelle *Diatribae* di Epitteto in rapporto con il genere diatribico è stata affrontata da Zangrando 1998). Tuttavia, la diatriba cinico-stoica era in genere caratterizzata dai toni spesso violenti, sarcastici, polemici, con la spiccata tendenza ad esprimersi sopra le righe. In Epitteto (o perlomeno, nell’Epitteto di Arriano) non predomina tuttavia alcuna *verve* satirica, né c’è un compiacimento nel dilungarsi sui particolari più bassi e umili, se non volgari: semplicemente, le cose vengono pacatamente chiamate con il loro nome. Certo le *Diatribae* non costituiscono un testo narrativo, ma l’etichetta di realismo non pare totalmente inappropriata. E d’altro canto, è difficile non individuare qualche consonanza di contenuti anche con il testo antico da cui Auerbach aveva preso le mosse, ovvero il *Satyricon*: l’elenco impietoso delle ansie di carriera di un liberto (4.1.33-40) ricorda davvero molto da vicino l’autobiografia di Trimalchione che compare nel testo petroniano (75-77), e i suoi ridicoli tentativi di darsi una rispettabilità ostentando anelli, dediche e modestissimi onori municipali (28-32).

In effetti, come il *Satyricon*, le *Diatribae* sono un testo destinato alle *élites*. E Arriano, peraltro capacissimo di scrivere in un attico perfetto (così come Petronio era perfettamente a suo agio con il latino più forbito), se non addirittura lezioso, sceglie di percorrere un altro registro. Le *Diatribae* non sono un testo realistico per necessità o per condizionamenti culturali e ambientali, o di pubblico, e verrebbe da dire neppure di genere, ma per pura scelta. È un “realismo” scelto da chi avrebbe potuto farne a meno, per chi avrebbe potuto farne a meno (del resto, all’interno della stessa opera emerge come alcuni ascoltatori non fossero compiaciuti dell’eloquenza senza pretese del filosofo, come si vede a 3.9.14, “è una nullità Epitteto: il suo linguaggio è pieno di solecismi e di barbarismi”; si veda anche Zangrando 1998, p. 82) – e senza neppure, questa volta, l’alibi della finalità comico-satirica.

L’interesse delle *Diatribae* come testo “realistico”, tuttavia, non si esaurisce qui. Piuttosto, offre anche la possibilità di colmare la lacuna cui si era accennato all’inizio, ovvero la mancanza di termini, in greco, per indicare il concetto di “realismo”. Arriano, nella lettera dedicatoria che precede le *Diatribae*, come si è visto scrive di aver conservato la *parrhesia* (“outspokenness, frankness, freedom of speech”, ma anche “licence of tongue” nella definizione del Liddell-Scott-Jones) di Epitteto. Questo “dire le cose come stanno” (*parrhesia* deriva dalle radici di *pan*, “tutto”, e *rhema*, “discorso”, nel senso di “dire tutto”; si veda almeno Foucault 2005, sp. pp. 3-13 per l’origine e lo sviluppo del termine) forse rimanda anche alla scelta di immagini umili, quotidiane, che non vengono mascherate o elevate da artifici retorici o poetici, o da una lingua magniloquente; anzi, si è visto come il dettato delle *Diatribae* sia in genere molto piano, al punto che Arriano lo

assimila a un “dialogare spontaneo”, in greco ἔστι δὴ τοιαῦτα ὡσπερ εἰκὸς ὅποια ἂν τις αὐτόθεν ὀρμηθεὶς εἴποι πρὸς ἕτερον, letteralmente “tali quali è verosimile che uno direbbe spontaneamente a un altro”. Pur tenendo presente la “eticità” del concetto, forse dunque potremmo considerare proprio *parrhesia* in qualche modo contiguo al nostro *realismo*?

## ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- AUERBACH, E. 1964. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. Trad. it. Torino: Einaudi.
- BETTINI, M. e SHORT, W. M. 2014. “Introduzione.” In *Con i Romani: un’antropologia della cultura antica*, 7-22. Bologna: Mulino.
- BRACCINI, T. 2008. *Come ridevano gli antichi* (Philogelos). Genova: Il Melangolo.
- COLESANTI, G. e GIORDANO, M. 2014. *Submerged literature in ancient Greek culture: an introduction*, I-III. Berlin-Boston: De Gruyter.
- DOBBIN, R.F. 1998. *Epictetus, Discourses: Book I*. Oxford: Clarendon.
- DONÀ, C. 2009. “Universalismo e filologia: Erich Auerbach e le reazioni a «Mimesis».” In *Mimesis: l’eredità di Auerbach. Atti del XXXV Convegno interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*. A cura di I. Paccagnella e E. Gregori, 35-55. Padova: Esedra.
- EPITETTO. 1948-1965. *Entretiens*, I-IV. A cura di J. Souilhé. Paris: les Belles lettres.
- 2009. *Tutte le opere*. A cura di G. Reale et al. Milano: Bompiani.
- FOUCAULT, M. 2005. *Discorso e verità nella Grecia antica*. Trad. it. Roma: Donzelli.
- GIRONE, M. 1998. *Ἱάματα: guarigioni miracolose di Asclepio in testi epigrafici*. Bari: Levante.
- GOODYEAR, F.R.D. 1982. “Prose satire.” In *The Cambridge History of Classical Literature*, II: *Latin Literature*. A cura di E. J. Kenney e W.V. Clausen, 633-638. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAASE, M. 2006. “Aretalogies.” In *Brill’s New Pauly*. Antiquity volumes edited by H. Cancik e H. Schneider. Consulted online on 09 December 2016 <[http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e12219680](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e12219680)>
- HØGEL, Ch. 2002. *Symeon Metaphrastes: Rewriting and Canonization*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- LESKY, A. 1996. *Storia della letteratura greca*. Ed. it. Milano: Il saggiatore.
- LONG, A. 2002. *Epictetus: A Stoic and Socratic Guide to Life*. Oxford: Oxford University Press.
- LONGO, V. 1969. *Aretalogie nel mondo greco*. I: *Epigrafi e papiri*. Genova: Istituto di filologia classica e medievale.
- MARTINAZZOLI, F. 1948. “Δοξάριον. I diminutivi nello stile epitteteo.” *La Parola del Passato* 3: 262-268.
- MIRALLES, C. 1996. “Novela, aretalogia, hagiografia.” *Synthesis* 3: 3-17.
- UTHEMANN, K. H. e GÖRGEMANN, H. 2006. “Diatriba.” In *Brill’s New Pauly*, Antiquity volumes edited by H. Cancik and H. Schneider. Consulted online on 09 December 2016 <[http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e316870](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e316870)>
- VASSALLO, Ch. 2012. “Diatriba e dialogo socratico dal punto di vista della classificazione dei generi letterari.” *Museum Helveticum* 69: 45-61.
- ZANGRANDO, V. 1998. “L’espressione colloquiale nelle «Diatriba» di Epitteto: contatti con lo stile della predicazione diatribica.” *Quaderni urbinati di cultura classica* 59: 81-108.

DAVIDE DALMAS

# NUOVA NARRATIVA ITALIANA E REALISMO

*Appunti per una discussione*

**ABSTRACT** The paper provides an overview of the debate which recently arose concerning realism in contemporary Italian literature, focusing in particular on the end of the first decade, and the beginning of the second, of the 21<sup>st</sup> century. It discusses, then, two of the possible kinds of relationship connecting new Italian literature and realism, centering its analysis on Walter Siti's and Mauro Covacich's works.

**KEYWORDS** Realism, Body, Walter Siti, Mauro Covacich

Parlare di “nuova letteratura” è sempre complicato, perché l'aggettivo porta con sé due aspirazioni che rendono praticamente impossibile il compito: nuova perché recente, comparsa da poco ma anche perché qualitativamente diversa rispetto a un prima, a una “vecchia” letteratura. E quindi alla risaputa difficoltà dell'osservare l'estrema contemporaneità, realtà in movimento, in corso d'opera, in trasformazione e non ancora passata attraverso la crudele prova del tempo, si unisce la necessità di ragionare su criteri valutativi spesso celati e impliciti. La letteratura più nuova, per porsi un'unica domanda, sarà oggi quella che meglio si offre all'incontro e al trasferimento in altri *media* oppure, all'opposto, proprio quella che inventa un rinnovato modo per esaltare la propria specificità, per esaltare ciò che solo può essere espresso attraverso la “vecchia” istituzione letteraria?

La presente occasione, proponendo un confronto tra aree linguistiche diverse, complica ulteriormente le cose ma al tempo stesso permette di tracciare una strada percorribile, perché si tratta innanzi tutto di offrire alla discussione alcuni elementi sufficientemente attendibili e condivisi, il meno possibile idiosincratici e personali, sulla “nuova letteratura” italiana in vista di un esame comparato con la situazione spagnola, francese e tedesca. Anche per questo motivo, il discorso sarà limitato all'ambito, la narrativa, che maggiormente è stato attraversato nell'ultimo decennio da discussioni intorno alla questione del “realismo”.

Problema fondamentale del discorso sulla stretta contemporaneità è, come sempre, l'impossibilità costitutiva di prendere in considerazione un numero non troppo ampio e

abbastanza condiviso di oggetti significativi da considerare;<sup>1</sup> però, sul primo quindicennio del nuovo secolo, esistono già tentativi di sguardo complessivo. Il più ampio e coerente è *Narratori italiani degli anni Zero* (Cortellessa, a cura di, 2011, poi, ampliato, 2014). Per un ragionamento sul “realismo” nella “nuova” letteratura italiana, tuttavia, questa proposta pone due problemi non secondari, che discendono proprio da due idee forti del progetto: la centralità della calviniana *prosa*<sup>2</sup> in contrapposizione alla “filosofia del romanzo” applicata dall’editoria e il concetto di *floruit* (il momento in cui un autore raggiunge una sua rappresentativa maturità). La prima porterebbe a marginalizzare quello che è considerato «il genere realista per eccellenza (il romanzo, o meglio il *novel*)» (Bertoni 2007: 31), quindi tagliando fuori, per dire, l’opera letteraria italiana di maggior impatto mondiale degli ultimi tempi (la quadrilogia dell’*Amica geniale* di Elena Ferrante). Il secondo è un criterio ottimo per proporre un’antologia dei narratori italiani che raggiungono i loro migliori risultati a partire dagli anni Zero, e non prima; ma per offrire termini di paragone con la situazione letteraria recente di altre aree linguistico-culturali non avrebbe senso ignorare gli scritti più recenti di chi si era già affermato in precedenza, a partire da Busi, Siti, Moresco e Mari.

Al di là dei tentativi espliciti di presentare una scelta degli autori e dei testi più significativi del nuovo secolo, comunque, mi sembra innegabile che il discorso critico sulla narrativa italiana contemporanea<sup>3</sup> si sia concentrato spesso intorno ad alcune

<sup>1</sup> Non sembra che si sia ancora trovato un modo convincente per rispondere alla battuta di Massimo Troisi in *Le vie del Signore sono finite*: «io so’ uno a leggere, loro so’ milioni a scrivere [...] mentre ne ho letto uno ne hanno già scritti...». Al netto di ripetuti lamenti sull’impossibilità di una critica del contemporaneo di fronte alla perdurante sovrapproduzione incontrollabile, continua a non essere molto affrontato il ragionamento sui modi per articolare la necessaria dialettica tra letture personali, ravvicinate e altri tipi di strumenti e valutazioni (da un rinnovamento della “critica dell’editoria” allo spostamento sulla contemporaneità di proposte come quelle di Moretti 2005).

<sup>2</sup> Cfr. Calvino 1965: «la “specializzazione” nel senso del romanzo sette-ottocentesco ha appena scalfito la nostra letteratura, in cui la nozione di *prosa* è rimasta dominante su ogni distinzione di generi, e comprensiva d’una continuità dal Trecento a oggi».

<sup>3</sup> Questo, almeno, nelle sedi “legittime” (dalle pagine culturali dei quotidiani alle riviste accademiche più impegnate sulla contemporaneità), che nello stesso periodo erano in corso di trasformazione, con l’imporsi di siti e blog letterari, fino all’uso di facebook e altri social network da parte di scrittori e critici. Cfr. ad esempio la serie di interviste curate a partire dall’8 febbraio 2016 da Andrea Lombardi su [www.leparoleelecose.it](http://www.leparoleelecose.it) (sito che, tra l’altro, propone come sottotitolo-divisa proprio la coppia «Letteratura e realtà»), nella convinzione che negli ultimi vent’anni *il campo culturale italiano sia «cambiato profondamente» e che alcuni dei mutamenti più radicali siano «stati generati dalla rete»: secondo Lombardi, oggi «questo rapporto è giunto a una fase per così dire istituzionale, una fase che consente di definire o quantomeno di interpretare aspetti che fino a poco tempo fa apparivano poco chiari.»*

questioni dominanti, con la conseguente ripetizione di certi nomi e titoli; e che tra le questioni forti ci sia proprio quella al centro della nostra attenzione, il realismo, che è stato discusso in modo particolarmente intenso intorno al 2008-2010.

Nell'aprile 2008 il dibattito su una «nebulosa» che viene denominata *New Italian Epic* (NIE) è avviato dal collettivo Wu Ming con un «memorandum» prima diffuso e discusso in rete, poi stampato da Einaudi, ripreso su riviste e pagine culturali, appoggiato o osteggiato, con tanto di ribaltamenti automatici (il volume 2010 della storica serie *Tirature* viene intitolato *New Italian Realism*: cfr. Spinazzola, a cura di, 2010). L'impostazione di partenza non era quella di un nuovo movimento, di un'avanguardia, ma la volontà di riconoscere punti in comune tra scrittori di percorsi e generazioni diverse, come «un desiderio feroce che ogni volta li riporta agli archivi, o per strada, o dove archivi e strada coincidono» (Wu Ming 2009: 11). Archivi e strada sono ovviamente metafore più che evidenti della necessità di un incontro con la realtà, quella depositata del passato e quella in divenire nel presente.<sup>4</sup> In un'apposita sezione, dedicata a *Epica e "realismo"*, si precisava però che il realismo non è un carattere necessario per l'inclusione nella galassia: alcune opere NIE sono "realistiche", «altre poco, altre ancora per nulla, anche nella produzione di uno stesso autore» (Wu Ming 2009: 68), ma soprattutto si sottolineava il necessario allargamento dei confini del realistico, visto, innanzitutto, che «le neuroscienze hanno appurato che il metaforico è *corporeo*, è una dimensione non astratta ma concretissima, descrivibile nella *letteralità* dei processi cerebrali» (Wu Ming 2009: 70).

L'operazione *New Italian Epic* permette di accennare a qualche tentativo di usare per la letteratura italiana contemporanea metodi lontani da qualsiasi tipo di *close reading* (cfr. nota 1), come quello derivabile dalle idee di Pierre Bourdieu:<sup>5</sup> poteva infatti essere interpretata come il prodotto di un più generale cambiamento del campo letterario e delle sue relazioni con altri campi culturali e del potere.<sup>6</sup> Come sempre, cambiamenti "esterni" facilitano le rivoluzioni interne al campo: la rivoluzione dei nuovi *media*,

---

<sup>4</sup> Non a caso la coppia di immagini offrirà il titolo a *Somigli* (a cura di) 2013.

<sup>5</sup> Sono di impostazione "bourdieusiana" sia Sisto-Guglieri 2010, uno dei primi tentativi di osservare complessivamente i cambiamenti della critica e della «militanza letteraria» con l'imporsi di internet (1999-2009), sia un recente studio di Andrea Lombardi (2016) pubblicato su un numero della rivista "di poesia, arti e scritture" «L'Ulisse», dedicata a *Forme ed effetti della scrittura elettronica* e incentrato su uno dei principali blog collettivi italiani, «Nazione indiana» (con successiva interessante discussione, ancora su «le parole e le cose», in particolare con uno dei protagonisti, Tiziano Scarpa). Cfr. *ivi* anche Bortolotti 2016.

<sup>6</sup> Rielaboro qui alcune pagine escluse a suo tempo da Dalmas 2011.

l'imporsi di blog letterari, la partecipazione più diretta di una fascia di lettori alla discussione (*social networks* specifici come *anobii*, mediattivismo, *fan fiction*, ecc.) hanno motivato e accompagnato la mossa dei Wu Ming. D'altro lato, negli ultimi 15 anni, l'autonomia relativa del campo letterario italiano appare ulteriormente diminuita, non solo in verticale (minore potere simbolico rispetto ad altri campi artistici e comunicativi, maggior peso di valori esterni come il successo economico e la visibilità mediatica rispetto alla legittimazione dei "pari") ma anche in orizzontale, rispetto ai campi letterari organizzati intorno ad altre lingue. L'operazione *New Italian Epic* si colloca in questo contesto e tenta di agire conseguentemente, come mostra la scelta stessa del titolo (del *marchio*): in inglese ma mettendo al centro l'Italia, con una forte enfasi sulla nascita dell'idea da incontri tenuti negli *States* o a Londra ma parlando di libri italiani ad un pubblico italiano; e quindi piena immersione nella situazione di "cultura convergente"<sup>7</sup> ma con rivendicazione dello "specifico" letterario. L'impressione non era quindi quella del dissolvimento di un campo specifico ma di una presa di posizione originata dalla sua storia e di un tentativo di ristrutturazione: una schematizzazione della narrativa italiana recente che voleva scalzare le posizioni riconosciute centrali in precedenza, e soprattutto stabilire – non senza perentorietà – ciò che è "interessante", delimitare assiologicamente lo spazio del possibile. Con sprezzanti non ce ne può «fregare di meno» (p. 125) rivolti contro la sperimentazione fine a sé stessa, contro l'ironia «fredda e anaffettiva» (p. 119) dei postmodernisti, contro la lettura come elevazione di sé fino «a essere accettati in qualche parnaso di stronzi» (p. 96); e all'opposto la certezza che si può stare esclusivamente nella *popular culture*, si può sperimentare soltanto all'interno di questa per avere una rilevanza politica. Colpiva, in particolare, l'appropriazione, con mutamento di segno, dei punti di forza di quelle che venivano istituite come centralità defunte: dalla sperimentazione letteraria alla politicità della scrittura, anche a prezzo di operazioni disinvolve, come la quasi totale rimozione «della sovrabbondante produzione narrativa dell'ultimo secolo e mezzo, quasi che quella del rapporto tra storia e invenzione fosse una questione mai postasi fino a quel momento, pronta per essere ammannita come nuova nell'elaborazione teorico-estetico-politica del *New italian epic*» (Di Gesù 2015: 59).

Ancora più direttamente puntata sulla parola d'ordine del realismo, anzi del "ritorno alla realtà" è stata la discussione originata dalla rivista «Allegoria»,<sup>8</sup> a partire da un

---

<sup>7</sup> Alludo a uno dei punti di riferimento costanti dei Wu Ming: Jenkins 2007.

<sup>8</sup> Mi pare significativo notare in questo caso l'origine più "tradizionale" del dibattito, che nasce da una rivista, legata all'università e a una tradizione critica composita ma ben riconoscibile, tuttora indicato dal sottotitolo «Per uno studio materialistico della letteratura» (dove è importante sottolineare forse più il sostantivo dell'aggettivo); ed è contrastato in particolare su un supplemento di quotidiano (Cortellesa,

numero speciale che conteneva interviste a scrittori (Donnarumma e Policastro, a cura di, 2008) e quadri generali (Donnarumma 2008) che per arrivare alla situazione italiana, significativamente partivano da un affollato panorama della «narrativa internazionale» (Saramago, Munro, Richler, Roth, Yehoshua, Oz, Coetzee, Edmund White, Cunningham, Franzen, Schulze, Houellebecq, Littell) che sembrava aver liquidato il postmoderno.<sup>9</sup>

Insomma “Reale” (anche spesso con richiami, più o meno approfonditi, al concetto di Lacan), “realtà” e “realismo”, con o senza prefissi o aggettivi di accompagnamento, ridiventavano parole d’ordine e termini in discussione, tanto che una raccolta di saggi poteva certificare fin dalla copertina l’avvento, «dopo il postmoderno», di «una nuova stagione dell’impegno e del reale nel romanzesco» (Serkowka, a cura di, 2011) e addirittura Angelo Guglielmi (2010) poteva «scegliere il rapporto con la realtà come filo conduttore della letteratura degli ultimi sessant’anni», riallacciando il romanzo italiano di oggi all’esperienza dei grandi maestri della seconda metà del Novecento. Anche negli anni successivi, oltre gli effetti di una “moda culturale”, monografie e raccolte di studi hanno tenuto viva l’attenzione sulla questione.<sup>10</sup>

Negli stessi anni in cui cresceva questo netto interesse verso nuove tendenze “realistiche” della letteratura, complici anche due ravvicinati anniversari (nel 2006 i sessant’anni di *Mimesis*, nel 2007 il cinquantenario della morte dell’autore), abbiamo assistito in Italia, non a caso, ad una vera e propria Auerbach-renaissance.<sup>11</sup> Anche se si può sostenere che Auerbach non sia mai davvero uscito dall’orizzonte della critica letteraria italiana, soltanto una decina di anni fa poteva apparire come l’elaboratore dell’«unica filosofia della storia letteraria che abbia retto allo scetticismo di un’epoca come la nostra, così attenta ai particolari e così cieca nei confronti dell’insieme.» (Mazzoni 2005). E ancora oggi, a settant’anni di distanza dalla prima pubblicazione, *Mimesis* resta sempre una sfida straordinaria per la comprensione della rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale, anche se sarebbe certo ingenuo credere che questa rinnovata fortuna «abbia comportato o comporti *di per sé* una ripresa di poetiche “realistiche” nel romanzo e nella letteratura in generale.» (Castellana 2013)

---

a cura di, 2008). E altrettanto significativo delle trasformazioni accennate prima è che l’equivalente di queste posizioni ora si trovino soprattutto in un sito, il già citato «le parole e le cose». Segnalo anche la recente rinnovata attenzione della rivista al discorso sul realismo: Rivoletti-Tortora (a cura di) 2015, che nasce da un incontro con l’area tedesca.

<sup>9</sup> Per un discorso più organico cfr. ora Donnarumma 2014.

<sup>10</sup> Oltre ai già citati, cfr. Tirinanzi De Medici 2012; Somigli, a cura di, 2013; Palumbo Mosca 2014.

<sup>11</sup> Si sono tenuti diversi convegni, si sono ristampati testi, la già citata «Allegoria», così legata al discorso sul realismo, ha dedicato nel 2007 un intero numero a *Il secolo di Auerbach*, e così via: cfr. Domenichelli e Meneghetti (a cura di) 2009; Castellana (a cura di) 2009; Paccagnella e Gregori (a cura di) 2009; Segre 2012; Castellana 2013; Tinè 2013; Curreri (a cura di) 2014.

È utile ricordare che la ricerca di Auerbach non partiva da una definizione data dell'oggetto ma lo costituiva progressivamente, nello sviluppo storico, con correzioni e riprese, soprattutto attraverso il rifiuto di momenti imperfetti, mancanti di volta in volta di una delle caratteristiche che si rivelano infine fondamentali per questo peculiare concetto di "realismo": la rappresentazione seria e problematica, storicamente e umanamente ricca, creaturalmente vissuta, della realtà umana in tutti i suoi aspetti, a partire da quelli della vita di tutti i giorni; per chiedersi allora, nel concreto dei testi letterari più che nelle dichiarazioni di poetica, quali declinazioni di "realismo", «questa sfuggente, polimorfa, accanitamente fraintesa categoria critica» (Bertoni 2007: 12), abbiano avuto maggior corso in questi anni. Nella consapevolezza che 'realismo' non può essere «una rappresentazione diretta del mondo empirico» ma sempre «un luogo di compromesso e di transazione, un mobile e versatile commutatore del senso [...] una rappresentazione del mondo organizzato in discorso, in forme e strutture di significato» (Bertoni 2007: 86). Tanto più che nella narrativa italiana degli ultimi decenni, a differenza di altri momenti storici, il realismo non è stato l'applicazione di un metodo o di concetti ben elaborati, ma piuttosto «il tentativo di dare forma ad un incontro con la realtà, per cui la ricerca formale, l'elaborazione di adeguate strutture narrative non precede questo incontro ma è prodotta nel momento in cui esso ha luogo.» (Somigli 2013: XVII)

Le idee di realismo, i modi di strutturare questo «compromesso» sono stati certo diversi; mi limiterò qui ad accennare soltanto a due di queste declinazioni possibili, a due tipi di esperimento con la realtà tentati dalla "nuova" narrativa italiana.

1) Andate là fuori. Il primo modo postula, implicitamente o in modo dichiarato, l'esistenza di una qualche forma di "reale" facilmente riconoscibile in quanto tale, al quale la narrazione può attingere: qualcosa di diverso dal letterario che può essere portato dentro la letteratura. Non necessariamente questo atteggiamento deve essere correlato all'idea di una realtà chiara, stabile e soprattutto univoca, che è sufficiente andare a prendere e trasferire nel testo, però negli ultimi decenni a molti è parso fruttuoso far interagire procedure tipiche della narrativa "d'invenzione" con qualche elemento "reale", che viene evidenziato in diversi modi. Anzi, proprio le forme di questa certificazione di realtà, rispetto alla quale l'autore può certo operare scelte ma senza disporre di una piena e totale libertà, costituiscono l'elemento più interessante.<sup>12</sup>

Un primo esempio, vistoso, per il quale conta anche l'esempio di scrittori come Sebald, diventato un punto di riferimento importante per i narratori italiani proprio in

---

<sup>12</sup> Già Alberto Casadei (2007), parlando di «una ricerca di un nuovo e più significativo realismo», proponeva quattro modalità di «autenticazione non normativa del racconto 'realistico'»: iperbolicità, saggismo, autobiografia e allegoria; che «agiscono ormai su un materiale perennemente mescidato, realfittizio» (p. 54).

questi anni, è l'inserimento di fotografie, non come accompagnamento ma come fondamento della narrazione. Penso ad esempio a *Le variazioni Reinach* (2005) o a *Ultimo parallelo* (2007) di Filippo Tuena, dove le immagini sono all'origine della ricerca della storia. Ma più in generale si è assistito quasi a un ritorno – su basi ovviamente del tutto mutate – di quella «denegazione romanzesca» (Bertoni 2007: 143) che alle origini del *novel* realistico portava alla scelta di generi di discorso che si presentavano come “naturalisti” e non letterari, come potevano essere le lettere, i diari, i memoriali. Nella ormai lunga ripresa di forme ibridate come il *reportage* narrativo<sup>13</sup> sono infatti importanti gli incontri tra forme tipiche del romanzo e «quelle tracce del reale (voci, scritti pubblici e privati, atti giudiziari, resoconti giornalistici, riflessioni saggistiche) che consentono di delineare l'essenziale dei casi raccontati» (Falchetto 2010: 63). Il fenomeno è iniziato almeno a partire dagli anni Novanta del Novecento, ad opera di una serie di scrittori ora sui 55-60 anni, come Edoardo Albinati, Antonio Franchini, Sandro Veronesi, Eraldo Affinati; ma è esploso con grande visibilità negli anni Zero, con *Gomorra* di Saviano (2006), che faceva tesoro anche delle esperienze precedenti,<sup>14</sup> ed è stato oggetto di studi che hanno individuato tendenze, autori e titoli ampiamente riconosciuti.<sup>15</sup> Non a caso si è proposto, come simbolo di un cambiamento di paradigma avvenuto intorno all'inizio del nuovo secolo, la differenza tra due antologie, *La qualità dell'aria*, a cura di Nicola Lagioia e Christian Raimo (2004) e una operazione editoriale di successo del decennio precedente, *Gioventù cannibale* curata da Daniele Brolli (1996). La raccolta anni Novanta, pur coeva a quelli che saranno riconosciuti in seguito come i primi testi importanti di un ritorno alla realtà sociale e politica da parte degli scrittori, metteva al centro un'estetica «antisentimentale ed enfatica, [...] vicina al cinema *splatter*, fatta di segmenti che sembrano videoclip», mentre quella del nuovo secolo, uno degli elementi che prepara la strada all'esplosione dell'evento *Gomorra* è «responsabile ed

<sup>13</sup> Ad esempio La Porta 2006 collegava questa ripresa del *reportage* degli scrittori indietro fino alle orme (per rimanere in Italia) di Gozzano, Soldati, Serao, Piovene e Parise.

<sup>14</sup> Sul lavoro di Saviano ha avuto un'indubbia influenza ad esempio la scrittrice Helena Janeczek, «non soltanto perché è stata l'editor del libro, ma anche perché coi suoi seminali *Lezioni di tenebra* (1997) e *Cibo* (2002) ha esplorato cifre, tonalità e sconfinamenti di cui l'autore di *Gomorra* ha saputo far tesoro.» (Wu Ming 2009: 44)

<sup>15</sup> Ricciardi (2011) sceglie come testi esemplari *Occhio per occhio* (1992) di Sandro Veronesi, *Maggio selvaggio* (1999) di Edoardo Albinati e *L'abusivo* (2001) di Antonio Franchini. Palumbo Mosca (2014) prosegue, dando peso anche a testi più recenti, come Viola-De Majo (2008) e soprattutto come i lavori successivi di Franchini, in particolare *Signore delle lacrime* (2010), che unisce al meglio i due nuclei centrali del suo lavoro, quello formale (il “romanzo ibrido”) e quello morale (la forma romanzo come occasione etica).

antispettacolare, vicina nello spirito al cinema-verità, piena di racconti che sembrano *reportages*.» (Simonetti 2008).<sup>16</sup>

Per misurare il cambiamento del peso di queste forme nel campo letterario italiano si può richiamare l'introduzione alla seconda edizione (2006) di *Occhio per occhio*: all'inizio degli anni Novanta, sostiene Veronesi, il suo libro poteva essere collocato sia in una collana di saggi sia in una di narrativa, sminuendo in entrambi i casi qualcosa di fondamentale: l'«approccio dichiaratamente narrativo» oppure il senso di una rigorosa disciplina compositiva autoimposta, che è così riassunta, in fasi ben scandite e molto eloquenti per il nostro discorso: «documentazione, viaggio, massimo avvicinamento possibile alla “cosa vera” e racconto di ciò che avevo visto – pura esperienza, senza nessuno spazio per l'invenzione» (Veronesi 2006: 22-26). Questo perché nel 1992 in Italia «il concetto di non-fiction o di “reportage narrativo” svincolato dall'attualità non aveva ancora il significato chiaro che ha adesso» (Veronesi 2006: 26). Dopo un più vistoso ritorno dello scrittore coinvolto nei problemi della *polis*, anche a livello globale (cfr. Moresco e Voltolini, a cura di, 2002),<sup>17</sup> ci fu invece maggiore attenzione, con le già ricordate antologie o con collane dedicate,<sup>18</sup> un pieno ritorno di interesse per la «realità raccontata dagli scrittori» (ancora una formula di Veronesi 2006: 36). Così, senza programmi collettivi, «alcuni dei nostri narratori migliori» decidevano di «applicarsi al resoconto di fatti reali, di esperienze vissute: e ciò senza porre al centro della rappresentazione sé stessi, il proprio “io” privato, ma senza nemmeno metterlo fra parentesi.» (Barenghi 2011: 8). Tanto che Daniele Giglioli (2009) poteva individuare i

---

<sup>16</sup> E non a caso la stessa casa editrice della *Qualità dell'aria*, minimum fax, pochi anni dopo, proporrà un altro volume collettivo che punta proprio sul *reportage* (Raimo, a cura di, 2007).

<sup>17</sup> Veronesi 2006 ricorda che all'inizio degli anni Novanta, quando lavorava a *Occhio per occhio*, ma anche a *Cronache italiane* (1992) «parecchi autori italiani allora anagraficamente giovani come Sandro Onofri, Gianfranco Bettin, Alessandro Baricco, Fulvio Abbate, Edoardo Albinati, Mauro Covacich, Marco D'Eramo (e mi scuso con gli altri che ho dimenticato), nello scrivere libri sugli indiani d'America, il Nordest, il tennis, la rivolta anti-pizzo di Capo d'Orlando e sui fatti reali in genere, si sono trovati alle prese con lo stesso problema, e hanno popolato le collane periferiche degli editori italiani con una letteratura di cose viste che trovava la medesima difficoltà di collocazione» (pos. 31) dei suoi libri.

<sup>18</sup> Ricordo anche la rinnovata fortuna della narrazione che intende affrontare di petto la condizione del lavoro contemporaneo, citando innanzi tutto ancora delle antologie, che rendono l'idea di un'operazione certo non individuale: Avoledo et al. 2009, Bettin et al. 2012; Arpetti-Nanni 2012. Molti scrittori hanno affrontato ad esempio il lavoro precario (Michela Murgia, Andrea Bajani) e l'industria, a partire da Pennacchi 1994; nelle generazioni più giovani, tra gli altri, Francesco Dezio, Emanuele Tonon, Massimiliano Santarossa, Mario Desiati e molti altri. Anche effetto di moda. Cfr. Contarini (a cura di) 2010, Panella 2011, Panella 2013, Jansen 2014, Panella 2014, Pegorari 2015.

«due filoni che trovano oggi migliore udienza presso editoria e pubblico» nella sperimentazione «compiuta intorno alla letteratura cosiddetta “di genere”: giallo, noir, thriller, fantascienza, romanzo storico» e nella «vasta e scontornata galassia della non-fiction: reportage, autobiografia, autofinzione, saggistica a dominante narrativa»; asserendo che entrambe le tendenze promettono un «forte investimento realistico».<sup>19</sup> Infatti una diffusa volontà di tornare ad affrontare letterariamente realtà sociali e politiche, a partire dai momenti della storia recente dove una “realtà” giudiziaria e pubblica pare impossibile da raggiungere, non significa aderire a poetiche comuni o adottare stili univoci. Il realismo è sicuramente un concetto multiplo, indipendente dai generi letterari prescelti, anche se non «onnicomprensivo» (Casadei 2011: 7) e quindi il racconto dei “misteri italiani” «può avvenire attraverso il realismo paranoide di *Nel nome di Ishmael* di Giuseppe Genna o attraverso quello allegorico de *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta; la contiguità tra criminalità organizzata, economia planetaria e territorio può essere esplorata attraverso l’incrocio tra giornalismo investigativo e forte presenza del soggetto autoriale di *Gomorra* di Roberto Saviano o attraverso l’innesto tra cronaca e personaggi e situazioni mutuati dalla narrativa di genere di *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo» (Somigli 2013: XVII).

All’interno di questo panorama, una delle strade più battute per la certificazione di verità è stata la ripresa del «modello autobiografico per costruire una narrazione che abbia i caratteri del racconto-testimonianza» (Palumbo Mosca 2014: 148).

2) Quest’ultima citazione permette facilmente di passare al secondo punto, che si potrebbe condensare in uno slogan come “il primo reale è il corpo”. Soprattutto di fronte al mondo radicalmente mediatizzato, l’io deve fare i conti con un corpo che si presenta al tempo stesso come prima realtà, prossima e ineliminabile, e come oggetto di manipolazione e di finzione. Non stupisce che sia stata tutt’altro che marginale, per gli scrittori di questi ultimi anni, l’importanza della *body art*, che accompagna un rinnovato lavoro sugli elementi testuali che enfatizzano la presenza dell’io dell’autore, intesi come volontà complessa di “autenticare”, marche che rimandano al corpo, alla sua presenza; al corpo come soggetto conoscente, anche nella sua debolezza e nel rischio di evanescenza.

Estremizzando il ragionamento, arriveremmo facilmente a un paradosso: il corpo dentro il testo non ci può essere; il testo è fatto di parole. Però la traccia più prossima del corpo all’interno di un testo è l’impressione di una voce e di un occhio, la presupposizione di parola e di sguardo che le parole scritte evocano. Per questo molte delle scritture più interessanti di questi anni hanno riattivato un intenso sperimentare sull’emittente: sui confini e le interazioni, sulle sovrapposizioni, pretese e inganni che coinvolgono autore, autore interno, narratore e personaggio che agisce. Per fare in modo

---

<sup>19</sup> Da queste idee deriva poi lo schema di fondo di Giglioli 2011.

che i segni sembrino davvero orme, garanzie di realtà; o, meglio ancora, garanzia che si sta affrontando davvero il punto centrale: la possibilità di un realismo al tempo del *reality show*; la riflessione su cosa significa dire io al tempo del *selfie* e di *facebook*.

Prenderò come esempio il caso di Mauro Covacich, ma non si può non ricordare anche il percorso di Walter Siti, che, come studioso, ha affrontato spesso la categoria qui in discussione (Siti 1973, Siti 1980, e ora Siti 2013) e i cui romanzi possono essere definiti «quanto di più accurato e mimetico il “realismo” abbia prodotto in questi anni» (Giglioli 2011: 74). La loro forza sta soprattutto nella capacità di far interagire una caratteristica tradizionale di ogni realismo degno di questo nome, ossia la riproduzione sulla pagina e l'incontro-scontro di una considerevole quantità di voci e sguardi di provenienza geografica, culturale e sociale estremamente diversificata, con una autofinzione<sup>20</sup> «tutta giocata su di un esibizionismo ricattatorio che funge nel testo da dispositivo di *intimazione di realtà*» (Giglioli 2011: 77). Richiamo un solo esempio, non tra i più noti: *Perché io volavo*, primo “racconto” della *Magnifica merce* (Siti 2004), sorta di ipotesto del più celebrato romanzo *Troppi paradisi*. Il testo si presenta come la registrazione di una serie di colloqui tra «un selezionatore e un escort», presentati come una trascrizione operata da parte del primo, e accompagnati da una serie di documenti (comprese fotografie, usate in senso opposto a quello visto sopra: qui dichiaratamente il soggetto fotografato non è il personaggio del racconto ma lo interpreta, come un attore; esperimento che sarà ripetuto, con ancora maggior forza, in Siti 2010), e da una nota dell'autore che si presenta come semplice «curatore» (di nuovo con un gioco di ritorno alle forme del *novel primitivo*). Qui Siti interpreta la trascrizione dei colloqui come un «tentativo straziante di distacco autoironico, come chi cerchi di promuovere a materia letteraria un'esperienza brutale e bruciante», aggiungendo subito, tra parentesi, che questa promozione a letteratura di un “reale” bruciante è tanto più «autenticamente letteraria» proprio quanto più «conserva, nelle parti narrative, l'immediatezza dello sbobinamento magnetofonico» (Siti 2004: 95).

Anche nei temi affrontati questa impostazione paradossale rimane costante, a partire dal continuo ritorno del corpo maschile, che è quanto di più “reale” esista, nella sua fisicità debordante (i nudi dei culturisti, “studiati” fin dal primo romanzo, appunto *Scuola di nudo*), unica realtà vera e insieme sempre falsa (si tratta di corpi costruiti, con l'esercizio e con mezzi chimici spesso illegali). Non a caso la voce principale di *Perché io volavo*, la voce emessa dal corpo desiderato, che sarà in seguito protagonista di *Troppi paradisi*, è estroversa, debole, succube di tutto, radicalmente amorale e bugiarda, ma può

---

<sup>20</sup> L'autofinzione è stata una delle forme più discusse negli ultimi anni in Italia (anche Ferroni 2010, ad esempio, condannando ovviamente il romanzo di successo, salvava i racconti e le contaminazioni o l'*autofiction*), partendo dalla ricca bibliografia francese (cfr. Laouyen 1999, Hubier 2003, Gasparini 2004, Tucci 2005, Gasparini 2008, Martemucci 2008, Delaume 2010); ora è disponibile anche una monografia italiana: Marchese 2014.

esordire affermando: «Io la dico sempre, la verità» (Siti 2004: 7). Ma soprattutto, come al solito in Siti, è «angelo nero»: inevitabile come una malattia incurabile e insieme «portatore inconsapevole di divinità» (p. 70). I corpi più fragorosamente presenti e vistosi bucano l'«irrealtà» circostante fino ad essere l'unico segno di un "vero" ma sono anche sempre una forma di rimando trascendente, a un oltre rispetto alla realtà.

Di fronte questi corpi eccedenti, ma più in generale di fronte a tutte le voci e gli sguardi del reale, la posizione del romanziere è per Siti «molto simile a quella di un concorrente di reality-show; da una parte deve realizzare una *forma*, un testo per qualcuno che guarda, o legge – dall'altra per farlo non ha disposizione che se stesso, il se stesso privo di forma che insiste a pretendersi autentico pur proiettandosi in una fiction.» (Siti 2006b) E anche quando, con *Resistere non serve a niente* (2012), arriva abbastanza a lungo alla narrazione in terza persona e a un protagonista che non si chiama «Walter Siti come tutti»,<sup>21</sup> il suo realismo più evidente rimane nella straordinaria capacità di rendere il parlato "reale" dei diversi personaggi e sempre, anche quando l'escursione stilistica si è ormai molto ristretta rispetto ai tempi di *Scuola di nudo*, la proiezione della voce dell'autore riemerge ovunque, in modo più dissimulato, ad esempio riscrivendo e occultando in luoghi inattesi e quasi invisibili testi poetici del Novecento (da *Teatro degli artigianelli* di Saba e *Leggendo una poesia* di Fortini).

Concludo però, come annunciato, con il percorso di Mauro Covacich, che, in fedeltà ai suoi personaggi corridori di maratone, può essere considerato un *long distance writer*: una forte circolarità di architetture narrative, di stilemi, di luoghi e di temi si insegue da uno all'altro dei suoi libri. Anche Covacich, come altri autori citati nel primo punto, ha esordito con un romanzo-inchiesta (1993), una sorta di diario immaginario di sei mesi trascorsi presso il Dipartimento di salute mentale di Pordenone,<sup>22</sup> ma il settore della sua scrittura che qui interessa maggiormente è quello maturo, che va da *A perdifiato* (2003) a *A nome tuo* (2011): quasi un decennio di narrativa che invita con forza a una lettura complessiva. Come per Siti, anche per Covacich sono fondamentali la continua sperimentazione sui punti di vista e la questione del corpo, che qui si declina però soprattutto nelle forme del controllo, anche portato agli estremi (vari tipi di magrezza, anche con riferimenti ascetici, e di autopunizione: dalla dissenteria procurata al vomito congelato o al controllo dell'urina).

In questo percorso narrativo sono rilevatori alcuni motivi ricorrenti, come la comparsa di macchie rosse sul collo di diversi personaggi, segno di una reazione

---

<sup>21</sup> Richiamo il noto *incipit* di Siti 2006, che è in realtà una citazione della battuta di Erik Satie, già ripresa qualche anno prima in poesia (Fiori 1998): «Je m'appelle Erik Satie, comme tout le monde».

<sup>22</sup> Come *Occhio per occhio* di Veronesi, anche *Storia di pazzi e di normali* è stato ristampato a distanza di quindici anni, con una nuova introduzione: «è il mio primo libro. [...] Quindici anni fa, penso. Prima di internet, prima dei reality show. [...] C'erano ancora i gettoni del telefono, c'era ancora l'USL. Sembra trascorsa un'intera era geologica a guardarla così.» (pos. 38-43).

“incontrollata” del corpo; oppure il gesto immediato voltarsi intorno, quando succede qualcosa di incredibile e sconveniente, a cercare la telecamera nascosta, incorporazione della condizione ipermediatizzata della vita odierna. Spesso, poi, Covacich sfrutta una possibilità esclusiva della letteratura: l'accoppiamento immediato, con la stessa intensità, di una “voce interiore” e di una “voce esteriore”, una pensata e una pronunciata, solitamente – va da sé – in opposizione tra loro, con formule del tipo “dovrei dire/invece dico”.

Ma è la struttura complessiva – quasi un macrotesto – che bisogna seguire: prima sono comparsi due romanzi più tradizionali: *A perdifiato* (2003) e *Fiona* (2005),<sup>23</sup> poi *Prima di sparire* (2008), che rappresenta invece il romanzo che avrebbe dovuto essere e che nel suo (non) farsi ha prodotto i due precedenti. E quando viene effettivamente scritto, insieme, viene detto come: ai parziali e potenziali *alter ego* romanzeschi dei due romanzi precedenti, si aggiunge ora l'io (scisso) dello scrittore, che apre la porta della cucina narrativa, esibisce come ripartisce e incolla ai personaggi situazioni ed emozioni proprie, chiamando in causa, con intenzione di veridicità, amici e colleghi con nomi e cognomi reali e riconoscibili, come Gian Mario Villalta o Giulio Mozzi. Questo ritorno al metaromanzo sembrerebbe un atteggiamento molto lontano dal “ritorno alla realtà”, ma l'intento qui non è l'esibizione della finzione, il godimento dell'abilità compositiva o il gioco con il lettore. Nel testo tornano riferimenti a Jun Nguyen-Hatsushiba, Vanessa Beecroft, Chuck Lamb, Rashedjarmrearsnook, Sophie Calle, Marina Abramovic e Ulay, e persino papa Wojtyła morente viene considerato un *body artist*, anzi «il più grande artista vivente» (p. 48). In *A nome tuo* (2011), poi, dall'alternanza tra “vita reale” e vita dei personaggi, si arriva direttamente all'io di Mauro Covacich, apertamente individuato come tale, che incontra il suo personaggio (Fiona) e che compie in prima persona quell'opera, *L'umiliazione delle stelle*, che prima delegava ad un altro personaggio (Dario Rensich in *Prima di sparire*). Ed effettivamente sappiamo che nel 2010 lo scrittore ha realizzato la videoinstallazione con questo titolo, più volte nominata e discussa nella sua narrativa. Si tratta sostanzialmente di una maratona corsa sul posto, in un contesto artistico, sotto gli occhi degli spettatori, e con tutti gli strumenti per rilevare le trasformazioni del corpo: battito cardiaco, peso, consumo calorico, pressione sanguigna, glicemia, temperatura, efficienza polmonare. È il corpo stesso, una realtà innegabile, che sta davanti agli occhi, ad essere in sé l'opera d'arte. Anche qui, però, con effetti paradossali: «Più terrena» è la fatica del *performer*, «più comunica una compostezza trascendente, siderale» (Covacich 2008: 9); e l'«opera umana» che viene ogni volta attualizzata nel gesto artistico «parte perfetta, divina, *stellare*, come nelle rappresentazioni dell'arte classica, e arriva *umiliata* dalle necessità materiali, dalla sua

---

<sup>23</sup> È stato definito un «racconto apparentemente lineare e canonico, ma in realtà finzionalizzato dall'interno, proprio per interpretare-demistificare i racconti 'facili' dei massmedia» (Casadei 2007: 88).

stessa corporeità.» (ivi: 10). Parte del suo corpo si trasforma, sotto gli occhi degli spettatori, in dati, in numeri proiettati, in consumo di sé, in scomparsa. D'altra parte, il vero tema costante dei libri di Covacich, forse ancor più del tradimento, è forse proprio la scomparsa, la morte.

Quindi Covacich propone un'idea di "romanzo" analoga a quella che l'arte contemporanea ha dell'"opera": non conta tanto il risultato-manufatto in sé, quanto il progetto, l'intenzione, quello che gli sta intorno e che lo realizza preparandolo; e quindi anche l'esibizione-passione in pubblico dell'autore.<sup>24</sup> Nei testi questa esibizione diretta è ovviamente impossibile, pertanto «scrivere è imbrogliare. Sempre» (Covacich 2011: 75); ma si imbrogliava rimanendo onesti se si trasmette nell'invenzione «il codice cifrato di persona nascosto nelle fibre della scrittura».

In conclusione si possono legare le due parti del discorso ricordando che uno dei motivi del successo di *Gomorra* di Saviano<sup>25</sup> è che unisce l'esposizione narrativa di documenti *non d'invenzione* e la presenza ossessiva del corpo dell'autore in funzione di veridicità (che poi può anche produrre effetti opposti nel lettore, essere considerato poco verosimile). Il corpo dell'autore è costantemente presentato, portando all'estremo il concetto di testimone oculare, attivando tutti i sensi, anche nella scrittura stessa, con frequenti metafore e similitudini di tipo corporeo, che richiamano l'atto di respirare, i fluidi e i liquidi; nella volontà di inscenare un vero e proprio corpo a corpo con la realtà. L'idea di fondo è: «saperlo non è la medesima cosa che vederlo».

Ma intanto, si avvertono forse già fermenti di reazione allo stesso "ritorno alla realtà". Ad esempio, Luigi Matt nel 2014 ha proposto uno studio, che vorrebbe essere freddo e distaccato, da scienziato della lingua, sul vastissimo *corpus* di cento libri usciti nello stesso anno. Qui, in polemica con la mancata distanza, l'enfasi, l'esibito coinvolgimento emotivo, mostra una chiara preferenza per razionalità, asciuttezza, sobrietà e controllo. E in opposizione a vitalismo, enfasi e allo stesso "ritorno alla realtà" finisce per rivalutare termini come postmodernismo e anche "manierismo", perché il "filone" della denuncia sociale è di solito caratterizzato da facile leggibilità, richiede un lettore partecipe e non critico, ha effetti stilistici gridati per sollecitare l'emotività del lettore, reazioni viscerali, mettendo al bando all'ironia e all'intellettualismo.

E d'altra parte, in tutti questi anni, sono continuati ad apparire romanzi notevoli che, volendo, dicono moltissimo sulla realtà, ma lo fanno nel modo più mediato e indiretto di una letteratura che non può che nutrirsi innanzi tutto della letteratura stessa, come testimonia tutta l'opera di Michele Mari.

---

<sup>24</sup> L'«arte contemporanea non ha come scopo la bellezza, bensì la verità» (Covacich 2011b: 28).

<sup>25</sup> Cfr. anche Rivoletti 2015.

**BIBLIOGRAFIA**

- ARPETTI, J. e NANNI, P. 2012. *Lavoricidi italiani*. Torino: Miraggi.
- AVOLEDO, T. et al. 2009. *Lavoro da morire: Racconti di un'Italia sfruttata*. Torino: Einaudi.
- BARENGHI, M. 2011. *Prefazione: Prima di 'Gomorra.'* In RICCIARDI 2011: 7-11.
- BERTONI, F. 2007. *Realismo e letteratura: Una storia possibile*. Torino: Einaudi.
- BETTIN, G. et al. 2011. *Lavoro vivo*. Roma: Alegre.
- BORTOLOTTI, G. 2016. "Oltre il pubblico: La letteratura e il passaggio alla rete." In "Forme ed effetti della scrittura elettronica" numero monografico di *L'Ulisse* 19: 12-46.
- BROLLI, D. 1996. *Gioventù cannibale*. Torino: Einaudi.
- CALVINO, I. [1965] 1995. "Notizia su Giorgio Manganelli." In *Saggi 1945-1985*. A cura di Mario Barenghi, 1155-1156. Milano: Mondadori.
- CASADEI, A. 2007. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- . 2011. "Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea." In Serkowska (a cura di): 3-21.
- CASTELLANA, R. (a cura di) 2009. *La rappresentazione della realtà: Studi su Erich Auerbach*. Roma: Artemide.
- . 2013. *La teoria letteraria di Erich Auerbach: Una introduzione a 'Mimesis'*. Roma: Artemide.
- CONTARINI, S. (a cura di) 2010. "Letteratura e azienda: Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000." *Narrativa* 31-32.
- CORTELLESSA, A. (a cura di) 2008. "Lo stato delle cose: Lo sguardo degli autori italiani di nuova generazione sul mondo e su se stessi: Tra scrittura di genere, esempi di non-fiction, reportage e memoriali." *Lo Specchio* + 56
- . 2011. "Narratori degli anni Zero." *L'Illuminista*.
- . 2014. *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*. Roma: L'orma.
- COVACICH, M. 1993. *Storia di pazzi e di normali*. Roma: Theoria.
- . 2003. *A perdifiato*. Milano: Mondadori.
- . 2005. *Fiona*. Torino: Einaudi.
- . 2008. *Prima di sparire*. Torino: Einaudi.
- . 2011a. *A nome tuo*. Torino: Einaudi.
- . 2011b. *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*. Roma-Bari: Laterza.
- CURRERI, L. (a cura di) 2014. *L'Europa vista da Istanbul: 'Mimesis' (1946) e la ricostruzione intellettuale di Erich Auerbach*. Roma: Sossella.
- DALMAS, D. 2011. "La letteratura colpisce ancora? Tra storia culturale e scienza delle opere." In *Dove siamo? Nuove posizioni della critica*. A cura di G. Alfano, A. Cortellessa, D. Dalmas, M. Di Gesù, S. Jossa, D. Scarpa, 79-93. Palermo: duepunti.
- Delaume, C. 2010. *La Règle du Je. Autofiction: un essai*. Paris: Puf.
- DI GESÙ, M. 2015. *L'invenzione della Sicilia: Letteratura, mafia, modernità*. Roma: Carocci.
- DOMENICHELLI, M. e MENEGHETTI, M. L. (a cura di) 2009. "Erich Auerbach", numero monografico di *Moderna* XI, 1-2.
- DONNARUMMA, R. 2008. "Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi." *Allegoria* XX, 57: 26-54.

- . 2010. “Storie vere: narrazioni e realismi dopo il postmoderno.” *Narrativa*, 31-32.
- . 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- DONNARUMMA, R. e POLICASTRO, G. (a cura di) 2008. “Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani.” *Allegoria*, XX, 57: 7-23.
- FALCETTO, B. 2010. *Ibridare finzione e realtà*. In Spinazzola (a cura di), 2010: 62-69.
- FERRONI, G. 2010. *Scritture a perdere: La letteratura negli anni zero*. Roma-Bari: Laterza.
- FIORI, U. 1998. *Tutti*. Milano: Marcos y Marcos.
- GASPARINI, Ph. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil.
- . 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- GIGLIOLI, D. 2009. “Italiani senza nome.” *Il manifesto*, 18 agosto: 11.
- . 2011. *Senza trauma*. Macerata: Quodlibet.
- GUGLIELMI, A. 2010. *Il romanzo e la realtà: Cronaca degli ultimi sessanta anni di narrativa italiana*. Milano: Bompiani.
- HUBIET, S. 2003. *Littératures intimes. Les expressions du “moi” de l’autobiographie à l’autofiction*. Paris: Armand Colin.
- JANSEN, M. 2014. “Narrazioni della precarietà: il coraggio dell’immaginazione.” In *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*. A cura di C. Boscolo e S. Jossa, 69-128. Roma: Carocci.
- JENKINS, H. 2007. *Cultura convergente*. Milano: Apogeo.
- LAGIOIA, N. e RAIMO, C. (a cura di) 2004. *La qualità dell’aria*. Roma: minimum fax.
- LAOUYEN, M. 1999. *L’autofiction: une réception problématique*. Université Blaise Pascal.
- LA PORTA, F. 2006. “La narrativa salvata dall’inchiesta: gli scrittori si ispirano alla realtà.” *Corriere della Sera*, 11 maggio: 49.
- LOMBARDI, A. 2016. “L’esperienza di «Nazione indiana» nella storia del web letterario italiano.” *L’Ulisse 19. Forme ed effetti della scrittura elettronica*: 47-66.
- MARCHESE, L. 2014. *L’io possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa: Transeuropa.
- MARTEMUCCI, V. 2008. “L’autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori.” *Contemporanea* 6:159-188.
- MATT, L. 2014. *Forme della narrativa italiana di oggi*. Ariccia (RM): Aracne.
- MAZZONI, G. 2005. *Sulla poesia moderna*. Bologna: il Mulino.
- MORESCO, A. e VOLTOLINI, D. (a cura di) 2002. *Scrivere sul fronte occidentale*. Milano: Feltrinelli.
- MORETTI, F. 2005. *La letteratura vista da lontano*. Torino: Einaudi.
- PACCAGNELLA, I e GREGORI, E (a cura di) 2009. *Mimesis: l’eredità di Auerbach*. Padova: Esedra.
- PALUMBO MOSCA, R. 2014. *L’invenzione del vero: Romanzi ibridi e discorso etico nell’Italia contemporanea*. Roma: Gaffi.
- PANELLA, C. 2011. “Nuove scritture dal mondo del lavoro: figure di lavoratori, blogger e scrittori a confronto.” In SERKOWSKA (a cura di) 2011: 95-107.
- PANELLA, C. 2013. “Raccontare il lavoro. Fiction, reportage e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell’ultimo decennio.” In SOMIGLI (a cura di) 2013: 409-434.

- . 2014. "Lavoro e mal di lavoro: il ritorno delle fabbriche nella letteratura italiana del nuovo millennio." *Levia Gravia* XIV, 2012 [ma 2014]. *Cinquant'anni dopo: letteratura e industria*, 291-325.
- PEGORARI, D. M. 2015. *Il fazzoletto di Desdemona. Letteratura della recessione da Umberto Eco ai TQ*. Milano: Bompiani.
- RAIMO, C. (a cura di) 2007. *Il corpo e il sangue d'Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*. Roma: minimum fax.
- RAIMO, C. e GAZOIA, A. 2015. *L'età della febbre. Storie del nostro tempo*. Roma: minimum fax.
- RICCIARDI, S. 2011. *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*. Massa: Transeuropa.
- RIVOLETTI, C. e TORTORA, M. (a cura di) 2015. "Forme del realismo nella letteratura italiana tra modernismo e contemporaneità." *Allegoria* XXVII 71-72: 7-114.
- RIVOLETTI, C. 2015. "Forma ibrida e logica poetica: il realismo in 'Gomorra' di Roberto Saviano." In Rivoletti-Tortora (a cura di) 2015: 98-114.
- SEGRE, C. 2012. "Che cosa era il Medioevo per Erich Auerbach (1892-1957)?" In *Critica e critici*. Torino: Einaudi, pp. 28-36.
- SERKOWSKA, H. (a cura di) 2011. *Finzione cronaca realtà: Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*. Massa: Transeuropa.
- SIMONETTI, G. 2008. "I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)." *Allegoria* XX, 57: 95-136.
- SISTO, M. e GUGLIERI, F. 2010. "Verifica dei poteri 2.0: Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)." *Allegoria* XXII, 61: 153-174.
- SITI, W. 1973. *Il realismo dell'avanguardia*. Torino: Einaudi.
- . 1980. *Il neorealismo nella poesia italiana*. Torino: Einaudi.
- . 2004. *La magnifica merce*. Torino: Einaudi.
- . 2006a. *Troppi paradisi*. Torino: Einaudi.
- . 2006b. "Cordelli e Di Mauro, siete voi che non vedete" *La talpa libri* 16 settembre: 18.
- . 2010. *Autopsia dell'ossessione*. Milano: Mondadori.
- . 2013. *Il realismo è l'impossibile*. Roma: Nottetempo.
- SOMIGLI, L. (a cura di) 2013. *Negli archivi e per le strade: Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Roma: Aracne.
- SPINAZZOLA, V. (a cura di) 2010. *Tirature '10: Il New Italian Realism*. Milano: il Saggiatore.
- TINÈ, G. 2013. *Erich Auerbach: Una teoria della letteratura*. Roma: Carocci.
- TIRINANZI DE MEDICI, C. 2012. *Il vero e il convenzionale: Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo*, Torino: Utet.
- TUCCI, P. 2005. "Stato presente degli studi di teoria letteraria in Francia." In "Gli anni della crisi: Teoria letteraria e prassi critica in Europa tra Novecento e inizio del terzo Millennio" numero monografico di *Moderna* VII, 1: 43-59.
- VERONESI, S. 2006. *Occhio per occhio: la pena di morte in quattro storie*. Milano: Bompiani.
- VIOLA, F. e DE MAJO, C. 2008. *Italia 2: Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, Roma: minimum fax.
- WU MING. 2009. *New Italian Epic: Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi.

STEFANO GIOVANUZZI

## REALISMO E LETTERATURA: DALLA PARTE DI WU MING

**ABSTRACT** The essay quickly dismisses the question of realism as a spurious category and unverifiable in terms of language. Moreover – assuming the Wu Ming’s perspective – the point is not represented by the facts, but the mechanisms of communication and inflation of narratives that alter, from an ideological perspective, the perception of the world. Literature takes therefore the responsibility to offer an interpretation that challenges the conformism and the one-sidedness with which reality – history, in particular – is often read, to create a new space of freedom. Wu Ming put in the center of the novel the complexity of history to highlight the ideological readings of which it is the result.

**KEYWORDS** Literary Realism, Italian Literature, Contemporary Literature, Wu Ming, *New Italian Epic*

Che cosa è e come si identifica il realismo in letteratura, se ha un senso porre la domanda? La questione è stata affrontata a più riprese, ma restando sempre sul piano dei temi e dei contenuti: basti pensare, nel Novecento, a Auerbach (1946), anche se in una prospettiva più complessa, attenta a generi e stili, e soprattutto a Lukács (1948). Molto più difficile è verificarla sul piano della lingua: e del resto che cosa significa lingua della realtà, trattandosi appunto di lingua, ovvero, per statuto, di un protocollo che traduce la percezione della realtà in un sistema di segni? Non coincide certo con l’espressionismo o l’uso di un linguaggio a basso tenore letterario: queste, a tutti gli effetti, sono possibilità entro il codice della letteratura, che è estensibile, allargando o restringendo il suo campo a seconda delle stagioni. Far coincidere il comico – nel senso di codice basso –, o, alla maniera di Verga, l’imitazione del parlato popolare (più esattamente: l’idea che Verga se ne fa) con un’assunzione di realtà, non rappresenta nient’altro che un’opzione di stile, in ogni caso ideologica, come si sarebbe visto con la ripresa del verismo nella stagione neorealista. La maggiore o minore adeguatezza (o capacità di rappresentazione) della letteratura rispetto al proprio tempo si misura anche con la capacità di accoglierne il ventaglio dei linguaggi. Ma basta questo per definire il realismo? Non esiste uno statuto di realtà in quanto tale del linguaggio, quale che sia. E non si capisce perché in linea di principio una scrittura ad alto tasso letterario sia pregiudizialmente di minor presa sui

processi della realtà di una a basso. Nel corso dei secoli cambia anche notevolmente l'ambito di ciò che è considerato letteratura e di ciò che non lo è: *Il principe* di Machiavelli è letteratura, mentre *La poesia* di Croce no. Soprattutto nel Novecento si sconta un sensibile restringimento d'orizzonte, malgrado possa sembra il contrario, per cui la letteratura coincide sostanzialmente con il romanzo e la poesia, confinando ai margini il resto (ed anzi l'insistenza sull'ibridazione delle forme sembra riassorbire tutto nel romanzo).

Si può parlare di realismo come impegno etico dello scrittore nei confronti della realtà che rappresenta? Con molte buone ragioni, ma l'asse viene nuovamente dislocato nel territorio dei contenuti e del rapporto fra lo scrittore e i contenuti, la realtà di cui, a qualunque titolo, parla: per quale motivo una scrittura onesta dovrebbe essere intrinsecamente più realista di una disonesta? Potrebbe essere perfettamente vero il contrario. In parte è già chiaro come la questione del realismo sia una falsa pista; o meglio una costruzione ideologica. Per comprendere meglio l'angustia della prospettiva italiana, è sufficiente riconsiderare la vera e propria battaglia condotta nel secondo dopoguerra contro l'ermetismo (e la lirica in genere) come forme di una programmatica assenza e di disimpegno, colpevoli di acquiescenza al fascismo: il surrealismo francese – lo afferma Fortini a proposito di Éluard (Fortini, 1966) – documenta il contrario, ovvero la possibilità di far transitare i modi lirico-fantastici degli anni Trenta su tematiche sociali e politiche senza soluzione di continuità. Il che dimostra ancora una volta come le categorie militanti, ancora di lungo corso, siano il prodotto di situazioni storiche e culturali contingenti e non rispecchino affatto un quadro europeo. A maggior ragione per una questione ideologicamente sensibile come il realismo, o il ritorno al realismo, così viziata dalla situazione culturale italiana.

Dopo che dalla metà degli anni Cinquanta era diventata un tabù, impronunciabile, o comunque un terreno pericoloso, la riflessione sul realismo ha avuto una vicenda carsica ed è tornata a riproporsi in Italia all'inizio del nuovo millennio (e in questo ha avuto un ruolo determinante la rivista «Allegoria» con il fascicolo 57 [2008], «Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno»): l'appello alla realtà è sembrato il reagente per uscire dalle strettoie del postmoderno. Il dibattito si è sviluppato sul versante letterario – il 2009 è l'anno di *New Italian Epic* di Wu Ming – e in parallelo su quello filosofico con il manifesto del “nuovo realismo” proposto da Ferraris (2011) e la discussione che ne è seguita. Anche se fra i due fronti – ripetendo il protocollo consueto – non si è aperto un qualche dialogo e ad anzi l'uno continua ad ignorare tranquillamente l'altro, mentre forse uno sforzo per individuare un ambito comune di discussione poteva essere tentato.

Parlare di realismo in letteratura è dunque un terreno minato, da qualunque punto lo si prenda: e lo è storicamente. Basti pensare a come il rapporto tra il vero storico (i fatti) e l'invenzione (la letteratura) abbia finito per mandare in stallo la macchina narrativa di Manzoni. Il riferimento va in primo luogo alla sede teorica dove il nodo del rapporto fra storia e invenzione (e della legittimità di quest'ultima) viene affrontato di petto e lasciato

irrisolto: *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, del 1850. Non sembra fortuito che Manzoni abbia dedicato l'ultima parte della sua vita (oltre che alla lingua) al di fuori del terreno dell'invenzione, a indagare la radice storica della modernità, la Rivoluzione francese, producendo il capolavoro assoluto che è *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Osservazioni comparative*, che compie un'operazione di smontaggio delle mitologie correnti, liberali come conservatrici, di grande interesse per il discorso che intendo svolgere. Il rimando a Manzoni, e al nodo dell'ibridazione (reale o mancata), è infatti tutt'altro che casuale: il cosiddetto ritorno alla realtà ha prodotto opere ibride – esemplare *Gomorra* – che guardano alla storia, contemporanea e non, o comunque a comporre elaborati affreschi storici, mescolando finzione e non finzione. Da Piccolo alla Ferrante a Pecoraro, per fare alcuni nomi, tutti orientati sugli anni recenti della storia italiana, agli stessi Wu Ming, su cui intendo soffermarmi. Talvolta si tratta dichiaratamente di *non-fiction*, come è il caso di *Point Lenana*, di Wu Ming 1 e Roberto Santachiara, che ha più la misura del saggio-inchiesta e relega il racconto in secondo piano, a ricostruire i passaggi che tengono insieme la struttura saggistica. Ma si può dare anche il caso inverso, di opere storiche che assumono veste prettamente finzionale. Il recentissimo *Un'altra parte del Mondo* di Massimo Cirri (2016) è una biografia in forma narrativa (ma con documenti) della vita del figlio di Palmiro Togliatti, Aldo: le lacune o le parzialità documentarie – questa parrebbe la ragione – spingono a formulare ipotesi individuando proprio nella forma del racconto la risorsa più efficace per interpretare i dati disponibili e rendere plausibile la coerenza della ricostruzione biografica. A conti fatti è un'operazione molto prossima a quella di *Point Lenana*, se non è anche la dimostrazione di una radicale crisi epistemologica, che rimette in discussione gli strumenti tradizionali della storia e la riconduce alle sue origini di “opus oratorium maxime” (Cicerone).

Posto che inequivocabilmente la realtà esiste e che il confronto con essa sembra essere tornato centrale, qual è lo scenario in cui la letteratura si muove oggi? In primo luogo più che la realtà – concretizzata in rilettura della storia, a breve o a lunga gittata che sia –, come zona di resistenza con cui fare i conti, il nodo è rappresentato dall'incertezza dei dati di realtà fra cui orizzontarsi. Non solo perché i dati vanno individuati, scelti, interpretati: a ben vedere questo è un problema secondario. Wu Ming 1 parlando del cantiere aperto per realizzare un libro – un “oggetto narrativo non identificato”, uno, secondo la terminologia del collettivo – sui “No tav”, ha dichiarato ciò che a prima vista può sembrare una sconcertante banalità, e cioè che è diventato difficilissimo stabilire quali siano i fatti e che cosa veramente succede tra oppositori e sostenitori della tav. Verrebbe subito da pensare alla disinformazione praticata dal potere (in una lettura tendenziosa, va da sé); ma invece è allarmante come l'inafferrabilità dei fatti, che cambiano continuamente aspetto e significato, e sostanzialmente perdono di consistenza, coinvolga anche il fronte ‘antagonista’ della protesta contro l'alta velocità in Val di Susa. Ovvero quello con cui Wu Ming 1 solidarizza.

Che valore può ancora avere appellarsi al vichiano *verum et factum convertuntur* in un sistema nel quale a farla da padrona è l'inflazione mediatica, per cui ciò che conta a tutti gli effetti non è la verità dei fatti ma occupare lo spazio della comunicazione? Si assiste a un proliferare di notizie, ovvero di racconti, che agisce per accumulo, ma anche per selezione (e sottrazione) dei dati concreti, in un processo di continuo slittamento del tracciato. In una macchina del genere che metabolizza e trasforma senza sosta i fatti in un complesso di narrazioni – l'espressione è inflazionata ma utile –, che raccontando i fatti li dispongono secondo una piega piuttosto che un'altra, dove stanno i fatti, i documenti, la realtà? O ancora come si arriva alla realtà, dal momento che tutti hanno accesso al racconto dei fatti, ma non direttamente ai fatti, per ripetere quello che è diventato uno slogan?

La realtà rimane il problema centrale, ma rischia di essere il bersaglio sbagliato; e quindi anche la questione del realismo in letteratura un falso problema o un equivoco. L'appello ai fatti e alla realtà non è infatti sufficiente, non garantisce nulla. Oltre che fuori della portata dei più, i fatti e i documenti in quanto tali sono inerti: non parlano, e dunque non esistono, se non vengono collocati in un racconto che dia loro senso. Ed è questo il passaggio critico: se le narrazioni sistemano i dati in una prospettiva, l'uso più o meno legittimo, a volte del tutto fraudolento, che di esse si può fare riguarda molti, produce a getto continuo un immaginario che si sostituisce alla realtà e ne orienta la percezione. Il nocciolo duro sono dunque le narrazioni – al di fuori dell'orizzonte letterario –, la storia e le storie, su cui però si può intervenire per decostruirle e demistificarle. E se il discorso del potere (qualunque forma assuma) usa le narrazioni per alimentare l'immaginario bloccandolo entro paradigmi conformisti e totalitari, la finzione letteraria può rientrare in gioco per sbloccare l'orizzonte dell'immaginario, producendo narrazioni che disarticolano il processo di monumentalizzazione della storia e aprono il varco alla possibilità di una storia critica. Ciò non cambia la storia, ma ne modifica l'unilateralità della lettura e il conformismo in costruzioni aperte e continuamente modificabili dalla comunità dei lettori.

In questi termini, molto sinteticamente, ho riassunto la posizione teorica di Wu Ming in *New Italian Epic*, ripresa poi di recente anche in *Utile per iscopo?*, di Wu Ming 2 (2014). Per quanto il collettivo Wu Ming non si definisca manzoniano, il suo progetto assomiglia a quello che Manzoni fa, ad esempio, con la *Storia della colonna infame*. Se solo avesse compreso – ma era forse troppo presto – che il romanzo può essere il genere ibrido e deformabile per eccellenza, spurio, ma che proprio in quanto tale, nell'interferenza di vero e invenzione, è uno strumento formidabile per aggredire la storia – narrazione contro narrazione –, forse Manzoni non avrebbe attraversato la crisi che ha attraversato. A suo modo *I promessi sposi*, come libro che si articola fra un romanzo, *I promessi sposi*, e, un'appendice, la *Storia della colonna infame*, è già un oggetto narrativo non identificato, che tenta di mettere a fuoco, mescolando le carte dei generi, il nodo della radice storica della modernità.

La letteratura si assume dei rischi – e l’interpretazione lo è –, in questo modo evita però di esaurirsi nel puro intrattenimento, che è la maggiore critica alla vulgata del postmoderno, e riacquista una funzione etica e sociale: non si traduce in un’operazione evasiva che rimane confinata nel testo, ma neanche nella riproposizione di un modello ottocentesco o modernista; fornisce ai lettori strumenti per decifrare le narrazioni del mondo, sottraendosi alle letture predominanti, e, almeno potenzialmente, punta a tradursi in azione, in possibilità di cambiare il mondo. C’è una sostanziale differenza fra Valerio Massimo Manfredi, per il quale il romanzo storico è il fondale su cui agiscono personaggi in costume, e il gesto di riattraversare la storia discutendone la necessità che, in quanto storia, ha assunto. Mettere a tema la storia comporta un’operazione critica che dissolve l’ufficialità; non ne cambia il corso – basta riprendere in mano *Q*, il romanzo con cui Wu Ming ha esordito come Luther Blissett –, ma, assumendo una prospettiva interna alla storia, annulla nella complessità la cristallizzazione in una lettura unica e individua il punto cruciale in cui la molteplicità dei possibili passa attraverso la strozzatura della storia: in *Q*, ad esempio, l’esito ancora aperto della lotta fra gli spirituali, capeggiati da Reginald Pole, che cercano una ricomposizione della cristianità, l’imperatore, che per ragioni politiche vuol evitare lo scisma, e l’oltranzismo del Cardinal Carafa che punta invece a radicalizzare lo scontro con i protestanti, si risolve nel momento in cui Carafa viene eletto papa, come Paolo IV, sconfiggendo per un soffio il suo avversario. È la dinamica fluttuante tra le forze in campo che aiuta a comprendere come la storia imbocchi una direzione piuttosto che un’altra: al di là della necessità storica, che resta ineluttabile ma vera solo *a posteriori*, anche la storia abortita spiega qualcosa. Collocarsi sul bivio – come fanno appunto *Q*, o *Manituana* – consente di riconoscere l’intreccio delle forze in campo, la molteplicità delle ragioni e delle tensioni. Se ciò non cambia la storia, ce la offre nel suo processo, nel momento in cui la libertà non si è chiusa ancora in necessità, al bivio. E il bivio significa non considerare pregiudizialmente scarto quello che gli eventi hanno oggettivamente finito per confinare ai margini: tutta la storia, nell’intreccio dei fatti e delle aspirazioni che la determinano, è fondamentale; non la sua semplificazione in un solo racconto. Lo scarto non coincide, secondo la lettura agevolmente consolatoria del “bello di fama e di sventura”, con l’apologia dei perdenti e degli sconfitti: al fondo c’è piuttosto l’idea di una storia che se letta in controluce rivela anche valori altri rispetto a quelli che hanno prevalso; raccontarli li rende nuovamente disponibili. C’è un corollario utopistico tutt’altro che secondario per Wu Ming: la funzione della letteratura è epica e mitica allo stesso tempo, il racconto si traduce in mito; non decostruisce soltanto la retorica dominante della storia, consente di rifondare un sistema di valori intorno a cui si riconosce una comunità. Per questo il romanzo insiste su grandi momenti della storia: la nascita del protestantesimo (e del capitalismo) in *Q*, l’indipendenza degli Stati Uniti e la complessa partita fra coloni, lealisti, indiani in *Manituana*. Valori e miti sono efficaci nell’orizzonte limitato di chi li crea: il vero nemico resta sempre l’irrigidimento della pluralità libertaria delle storie nel discorso unico e totalitario.

Spostando tutto sull'interpretazione (e il moltiplicarsi delle interpretazioni) sembrano riapparire i cascami del postmoderno; sarebbe però molto difficile per la letteratura muoversi su un terreno diverso. Impianto etico e rimessa in discussione della storia sono gli elementi che riattivano il nesso fra la letteratura e la realtà. Ed è del resto a partire da questi snodi che derivano idee di narrativa molto diverse e pratiche significativamente divergenti. L'attenzione verso la storia non significa la stessa cosa per tutti: il che consente di valutare meglio il progetto di Wu Ming.

Nel 2013 vedono la luce *Vivere in tempo di pace* di Francesco Pecoraro e *Point Lenana* di Wu Ming 1 e Roberto Santachiara. Attraverso l'occhio del protagonista in *Vivere in tempo di pace* il lettore ripercorre anche le vicende storiche italiane a partire dalla guerra e dall'immediato dopoguerra – sostanzialmente – fino ai giorni nostri. È importante sottolineare l'«anche», però. La storia collettiva coincide con le tappe di un degrado inarrestabile, che però non viene mai affrontato di petto e posto in discussione: è anzi assunta passivamente come le circostanze oggettive e cristallizzate, o meglio il fondale storico e sociale in cui un giovane romano di buona famiglia è cresciuto e si è formato nel corso di decenni cruciali. Il '68, la contestazione, come più tardi la corruzione dilagante, sono irritanti elementi del paesaggio. *Vivere in tempo di pace* mette in evidenza gli snodi critici, ma – per quanto li legga in tralice, con distacco –, il giudizio storico negativo si traduce in un'ironia cinica e disincantata, che non ha l'obiettivo di scardinare le mitologie e i luoghi comuni della storia recente: serve come lo spazio per mettere in scena l'autorappresentazione risentita del protagonista. Su questo palcoscenico, che va accettato nella sua immodificabilità, si costruisce infatti pezzo dopo pezzo la storia personale del protagonista: una storia segnata dal disagio prima familiare e poi personale ed esistenziale, dall'insoddisfazione costante verso di sé e verso il mondo, che non intacca mai né il sé né il mondo. Anzi si chiude in uno scetticismo apocalittico. Il sé e il mondo sono quello che sono: dati. La rigida negatività con cui viene rappresentata la realtà italiana degli ultimi decenni serve a tenere insieme un'immagine del protagonista che altrimenti non starebbe in piedi. Sorregge la struttura psichica del disadattato, il cui unico trauma resta il rapporto psicanalitico con “Padre” e “Madre”, mai affrontato e risolto. Il mondo è quello che è e non lo si può cambiare, in preda ad un processo di veloce autodistruzione che il protagonista registra e poi verifica anche sulla propria pelle. Esito di questo processo è la morte del soggetto narrante, ben più importante della catastrofe ecologica. La prospettiva – tutta centrata sulla percezione che il soggetto ha di sé e della realtà – resta fissa, senza speranza. Ma soprattutto non forza mai la lettura del contesto, finendo per riproporre lo stanco mito modernista del personaggio e dei suoi traumi, del disagio della civiltà ecc.

Il progetto di *Point Lenana* è ben diverso. Forma ibrida per eccellenza, il romanzo / inchiesta / diario di viaggio punta a rintracciare i frammenti della vicenda biografica di Felice Benuzzi, alpinista triestino, poi funzionario coloniale, e quindi diplomatico e ambasciatore dell'Italia repubblicana: prigioniero degli inglesi in Africa, Benuzzi fugge dal campo di prigionia con altri due compagni per scalare il Monte Kenya. E quindi

riconsegnarsi agli inglesi: non si tratta di un gesto patriottico, ma sportivo, che nel dopoguerra Benuzzi racconta in *Fuga sul Kenya* (1947). Questo è il punto di partenza: ricostruire la biografia semisommersa di un personaggio così singolare, e su cui spesso è possibile formulare solo congetture, in mancanza di documenti e fatti, è però il modo per riattraversare la storia Italiana lungo buona parte del Novecento. A cominciare dall'irredentismo e dal nazionalismo italiano a Trieste – Benuzzi è triestino –, offrendo uno spaccato di che cosa ha significato la guerra e l'italianizzazione forzata di Trieste e dell'Istria. Attraverso l'alpinista Benuzzi si entra nella macchina politica e ideologica che ha come obiettivo la fascistizzazione dello sport: dell'alpinismo in particolare, come chiave di volta del processo di definizione dei sacri confini della patria. E quindi, tappa dopo tappa, Benuzzi funzionario del ministero degli esteri inviato in Etiopia consente di entrare nel vivo di una rilettura del colonialismo italiano in Africa.

In fin dei conti la biografia di Benuzzi, il suo punto di vista sulla storia, contano molto poco o sono il più delle volte (oggettivamente) congetturali: il personaggio si colloca ai margini del libro, com'è quasi di regola per Wu Ming, è un pretesto. Ma seguire le fasi della sua vicenda – attraverso i documenti di cui gli autori sono a caccia – consente di cogliere da una prospettiva radicalmente nuova tappe fondamentali della storia italiana. Da *Point Lenana* esce rimesso in discussione il mito dell'annessione di Trieste come conclusione necessaria del risorgimento; ma soprattutto l'immagine di un colonialismo italiano tutto sommato bonario: il ritratto, storicamente documentato, di Graziani ne offre al contrario un'immagine al rovescio, violenta e spietata.

*Point Lenana* ribalta la lettura normalizzante e rassicurante della storia. Non presume di rappresentare la verità, ma di offrire una prospettiva che mette in crisi l'omologazione, i luoghi comuni, le narrazioni e le mitologie che si sono solidificate nel tempo. Come Manzoni, rilegge i documenti che sono sotto gli occhi di tutti, con uno sguardo che fa intuire come spesso siano stati impiegati in modo parziale o travisante, per produrre mezze o false verità. È un'operazione che coinvolge il lettore, che gli impone un ruolo attivo nel ripensare la storia e, come in un cortocircuito, quello che siamo oggi. È un progetto di letteratura che converge sempre sul presente e sulla necessità di capire attraverso la storia il presente, in una prospettiva che superi le secche del postmodernismo, ma soprattutto sventi la minaccia di un ritorno, o piuttosto di una regressione dal punto di vista di Wu Ming, alla coscienza infelice modernista.

## BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, E. [1946] 1956. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. Trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser. Introduzione di A. Roncaglia. Torino: Einaudi.
- BENUZZI, F. 1947. *Fuga sul Kenya*. Milano: L'Eroica
- BLISSETT, L. 1999. *Q*. Torino: Einaudi.

- CIRRI, M. 2016. *Un'altra parte del Mondo*. Milano: Feltrinelli.
- FERRARIS, M. 2011. "Il ritorno al pensiero forte." *La Repubblica*. 8 agosto
- ELUARD, P. 1966. *Poesie: con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*. Introduzione e traduzione di Franco Fortini. Torino: Einaudi.
- LUKÁCS, G. [1948] 1950. *Saggi sul realismo*. Trad. it. Torino: Einaudi.
- MANZONI, A. 2000. *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*. Premessa di Giovanni Macchia. Introduzione di Folco Portinari. testo a cura di Silvia De Laude. Interventi sul romanzo storico (1827-1831) di Zajotti, Tommaseo, Scalvini a cura di Fabio Danelon. Milano: Centro nazionale di studi manzoniani. (vol. 14 dell'*Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni: testi criticamente riveduti e commentati*. Diretta da Giancarlo Vigorelli)
- MANZONI, A. 1985. *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*. A cura di Federico Sanguineti. Presentazione di Alfredo Giuliani. Genova: Costa & Nolan.
- PECORARO, F. 2013. *La vita in tempo di pace*. Milano: Ponte alle Grazie.
- SESTINI, V. (a cura di) 2008, *Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura* 57.
- WU MING, 2007. *Manituana*. Torino: Einaudi.
- 2009. *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi.

FRANCA BRUERA

# NUOVI REALISMI O IL "SOSPETTO DELLA COERENZA" NELLA FRANCIA DI OGGI

**ABSTRACT** In France, the turn of the 21st-century has given rise to a welter of considerations on the condition of literature. The present article aims to present the various sides of the debate about contemporary literature, showing what connects it to the 50s Nouveau Roman and to the following postmodern wave. It goes without saying that there is no question of going back to traditional realism while stressing, on all sides, the need for a new realism. Instances can be found in various quarters: from the supporters of a world literature in French (Littérature-monde) to new versions of life-writing, to genres' hybridisation. The common ground is an attempt to represent the subject in the context of its own unstable identities and within the undetermined realm between fiction and reality.

**KEYWORDS** French realism, Nouveau Roman, World Literature, Hybridisation, French Life-Writing

La svolta del XXI° secolo ha suscitato non poche riflessioni sullo stato della letteratura in Francia. La necessità di redigere bilanci, di cogliere la presenza o l'assenza nel nuovo secolo di quel clima di sospetto che ha attraversato il XX° secolo e che l'ha declinato in forme sempre più eterogenee, è stata all'origine di dibattiti e osservazioni critiche che sembrano aver segnato una certa distanza dalle linee portanti del secondo Novecento. Dal *Malaise dans la littérature* di Alain Nadeau (1993), a *L'Adieu à la littérature* di William Marx (2005), o ancora da *Les écrivains contre l'écriture* di Laurent Nunez (2006), a *Le silence des livres* di Steiner (2007) fino al più recente *La Haine de la littérature* di William Marx (2015), la critica sembra essersi espressa unanimemente in termini se non apocalittici quantomeno fortemente negativi rispetto alle aspettative del presente o al futuro della letteratura in Francia. Anche soltanto soffermandosi sulle soglie paratestuali di questi saggi e, in particolare, sui loro titoli – tematici e rematici al contempo per la loro capacità di precisare l'oggetto d'indagine (la letteratura) e di specificare ciò che se ne dice (l'inquietudine, la fine, il silenzio, l'addio, fino all'odio!) – non è difficile cogliere lo stato di profonda crisi in cui sembra versare la letteratura e la sua quasi definitiva condizione di non ritorno rispetto a un declino che gli anni '50 del Novecento avevano, come è noto, già ampiamente denunciato. Con la pubblicazione di *L'Ere du soupçon* (1956), Nathalie Sarraute aveva infatti portato una testimonianza concreta della cesura operata dalla

narrativa contemporanea nei confronti dei personaggi romanzeschi di matrice tradizionale. Il Nouveau Roman rendeva contestualmente evidente lo iato che stava separando la scrittura dalle altre forme di rappresentazione della realtà: “Raconter est devenu proprement impossible” scriveva Alain Robbe Grillet nel 1957 (Robbe-Grillet 1963, 31-32), lasciando comunque intravedere uno spiraglio per l’avvenire del romanzo, da cogliere nelle potenzialità di una nuova idea di intrigo spogliato di quelle caratteristiche di “certezza”, “tranquillità” e “innocenza” (*Ibid.*, 32) che lo avevano da sempre contraddistinto.

Quel “processo tutto endogeno di autocontestazione della letteratura e degli scrittori” che, come osserva Gianfranco Rubino (2009, 89), si stava compiendo a partire dalla seconda metà del Novecento e che affondava le sue radici in un passato ben più lontano, si sarebbe dunque prolungato fino ai nostri giorni. Proprio quel processo di contestazione di strutture narrative modellate su un sistema borghese “rationaliste et organisateur” (Robbe-Grillet 1963, 31) avviava al contempo una stagione di confronti di grande respiro culturale e, soprattutto, di grande speranza per il futuro della letteratura. Il dibattito inaugurato da Sartre con la sua celebre formula programmatica “Qu’est-ce que la littérature?” pronunciata nel 1947 (Sartre 1964) si prolungava nel 1955 nell’interrogativo “Où va la littérature?” di Maurice Blanchot (1955) (che negli anni ’80 sarebbe giunto alla teorizzazione della “scrittura del disastro”; Blanchot 1980), si declinava contemporaneamente nelle diverse proposte dei Nouveaux Romanciers, e si riassumeva nella domanda “Pourquoi la littérature respire si mal?” formulata da Julien Gracq (1969). Queste ed altre interessanti riflessioni critiche sulle specificità della letteratura francese nella seconda metà del Novecento si configuravano come prolegomeni ad una produzione narrativa decisamente feconda che, sotto l’etichetta di postmodernismo, avrebbe raccolto e sintetizzato quelle nuove istanze della scrittura fondate sul progressivo smantellamento dell’intreccio, sulla centralità della metanarrazione, sull’eclissi del personaggio e sulla dimensione frammentaria del linguaggio quotidiano. Poi, verso il finire del secolo e oltre, la grande svolta dell’età globale: intermediale, translingue, multiculturale, in stretta relazione con i processi socio-economici della globalizzazione, la letteratura globale è stata e continua ad essere anche in Francia al centro di dibattiti di natura sempre più interdisciplinare<sup>1</sup> per i suoi orientamenti fortemente politici e identitari che sottraggono centralità alla funzione precipua di formazione e di educazione di quel “bene immateriale” che è la letteratura e che, come ricordava Umberto Eco (2002, 7-22), crea identità e comunità.

Per quanto molto sintetico e ridotto ad alcuni dei suoi snodi essenziali, il quadro di riferimento che abbiamo presentato ci consente di constatare il progressivo allontanamento della letteratura del XX° secolo dal concetto di realismo moderno che si

---

<sup>1</sup> Rimandiamo a Casanova 2008 e a Benvenuti, Ceserani 2012, 103.

era sviluppato nel corso del secolo precedente. Eppure il dibattito attorno al realismo non si è mai esaurito in Francia, come ha dimostrato la polemica iniziata da Aragon nel 1936 attorno al Realismo socialista (Aragon 1935), ovvero a quell'estetica largamente considerata “impossibile” per la sua portata quasi esclusivamente ideologica (Robin 1986, in part. 24). Dopo Auerbach – che peraltro veniva tradotto in Francia presso l'editore Gallimard soltanto nel 1968 – la ricerca attorno al realismo continuava a compiersi attraverso gli studi di Sartre, di Robbe-Grillet e di Roland Barthes che, nel suo celebre saggio del 1956, *Nouveaux problèmes du réalisme*, identificava nel “problème de la distance d'accomodation au réel” della letteratura il perno attorno al quale riflettere per giungere alla definizione di una sorta di realismo estremo che riassume le tendenze più stimolanti della narrativa a lui coeva. Si trattava, per Barthes, di un realismo che si proponeva di “se libérer complètement des normes de descriptions bourgeoises, sans pour cela renoncer à doter de signification justes tous les paliers du réel” (Barthes 1993, 551).

Le riflessioni dello strutturalismo, ma soprattutto la radicalizzazione delle stesse che il post-strutturalismo ha operato in Francia attraverso le posizioni teoriche e metodologiche di Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, ecc., non sono estranee a quella forte esigenza di rigenerazione della letteratura che i promotori della *Littérature-monde* hanno espresso coralmemente ai principi del terzo millennio. *Pour une littérature-monde* è infatti l'opera che Michel le Bris, Jean Rouaud e Eva Almassy hanno dato alla stampa nel 2007 dopo che quarantaquattro autori di lingua francese avevano pubblicato su « Le Monde » un manifesto intitolato *Pour une littérature-monde en français*. Il manifesto, seppur basato sulla necessità di rimettere in questione tanto il termine francofonia, quanto l'identità nazionale della letteratura francese, rivendicava una sorta di ritorno al realismo in risposta alle derive verso l'ineffabilità<sup>2</sup> del pensiero post-strutturalista. Alla morte dell'uomo profetizzata da Michel Foucault, a quella dell'autore teorizzata da Roland Barthes, o ancora alla morte del libro che per Gilles Deleuze e Félix Guattari non era un'immagine del mondo, bensì un calco che “fa rizoma con il mondo”<sup>3</sup>, i sostenitori della *littérature-monde* opponevano il “potere d'incandescenza della letteratura”, ovvero il recupero dell'universo del soggetto, della storia, della realtà:

---

<sup>2</sup> « [...] l'enfasi e l'entusiasmo (diciamo pure la fretta) con cui il post-strutturalismo ha cercato di fare giustizia dei codici e dei loro sistemi, sostituendo alla regola il vortice, la *béance*, la differenza pura, la deriva, la possibilità di una decostruzione sottratta ad ogni controllo, non va salutata con troppo entusiasmo. Non costituisce un passo avanti, bensì un ritorno all'orgia dell'ineffabilità” (Eco 1984, 301).

<sup>3</sup> « [...] le livre n'est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution aparallèle du livre et du monde [...] Culturel le livre est forcément un calque, calque de lui-même déjà, calque du livre précédent du même auteur, calque d'autres livres quelle qu'en soient les différences » (Deleuze, Guattari 1980, 18 e 35).

Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le "réfèrent" : pendant des décennies, ils auront été mis "entre parenthèses" par les maîtres-penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même, faisant, comme il se disait alors, "sa propre critique dans le mouvement même de son énonciation (le Bris et al. 2007).

Indipendentemente dal richiamo implicito ad un nuovo realismo fondato sul ritorno del senso, della storia, della referenzialità contenuto nella polemica scatenata dai promotori della letteratura-mondo in lingua francese, oggi, come hanno osservato Dominique Viart e Bruno Vercier (2008, 16) « le désir d'écrire autour du sujet, du réel, de la mémoire » sembra continuare ad essere al centro di buona parte della narrativa francese. Tra i numerosi autori della contemporaneità che hanno perseguito gli obiettivi barthesiani di affrancamento dalle norme, emerge in maniera prorompente la figura di Michel Houellebecq, che sin dai suoi esordi di scrittore ha stigmatizzato in toni aspri e taglienti le forme del romanzo tradizionale. Semplificare, sfrondare il racconto dagli orpelli del realismo sembra essere per il romanziere l'unica risorsa possibile per tradurre in una scrittura nuova una realtà altrettanto nuova e difficile da cogliere. Scrive infatti in *Extension du domaine de la lutte*:

Mon propos n'est pas de vous enchanter par de subtiles notations psychologiques. [...] Il est des auteurs qui font servir leur talent à la description délicate de différents états d'âme, traits de caractère, etc. On ne me comptera pas parmi ceux-là. Toute cette accumulation de détails réalistes, censés camper des personnages nettement différenciés, m'est toujours apparue, je m'excuse de le dire, comme pure foutaise [...] Pour atteindre le but, autrement philosophique, que je me propose, il me faudra au contraire élaguer. Simplifier. Détruire un par un une foule de détails. J'y serai d'ailleurs aidé par le simple jeu du mouvement historique. Sous nos yeux, le monde s'uniformise [...] Les relations humaines deviennent progressivement impossibles, ce qui réduit d'autant la quantité d'anecdotes dont se compose une vie. Et peu à peu le visage de la mort apparaît, dans toute sa splendeur. Le troisième millénaire s'annonce bien (Houellebecq 1994, 16).

Preso atto della molteplicità dei discorsi della critica e della narrativa attuale attorno al declino della letteratura in generale, alla fine del romanzo francese in particolare e della sua accezione realista tradizionale, è evidente che una delle prime difficoltà che la critica incontra è quella di interpretare le forme di scrittura della contemporaneità nel quadro di un'idea di contemporaneo assai difficile da circoscrivere e rappresentare. Per Houellebecq, come abbiamo letto poco sopra, il contemporaneo ha il volto della morte; è l'uniformità, il livellamento, la proliferazione dell'aneddoto (e del suo carattere storico, quindi, ma marginale), l'assenza di comunicazione nell'ambito di una scrittura disumanizzata e provocatoriamente nichilista. Per Olivier Rolin, invece, autore di *L'Invention du monde* (1993), tradurre il contemporaneo significa provare a descrivere una giornata sulla terra in tutte le sue infinite sfaccettature: il 21 marzo 1989, per esempio, con le sue diversità, i suoi contrasti, i suoi diversi contesti, le sue meraviglie e le

sue dimisure, nel quadro di una scrittura che si vuole realista e “delirante” – per il suo romanzo Rolin si avvale di 421 giornali in 32 lingue – per il progetto demiurgico di circoscrivere il mondo e di catturarne i molteplici riflessi all’interno di un solo libro. Tanto Houellebecq quanto Rolin sembrano mettere in atto una strategia narrativa destinata a fare fronte ad una realtà ammantata di sospetto e da fronteggiare attraverso l’esperienza della scrittura: “l’écriture ne soulage guère. Elle retrace, elle délimite. Elle introduit un soupçon de cohérence, l’idée de réalisme” (Houellebecq 1994, 19), scrive Houellebecq, non senza suggerirci quanto la funzione “limite” della scrittura sia di ragguardevole importanza per determinare il carattere di infondatezza e di illusorietà dell’idea di realismo che si è sviluppata nella dimensione del contemporaneo. Olivier Rolin, dal canto suo, giunge addirittura ad elaborare trame ordite contro la contemporaneità: *Port-Sudan* (1994) e *Méroé* (1998) costituiscono due importanti tappe di un percorso segnato dal disaccordo con l’immaginario sociale a lui coevo<sup>4</sup>, a conferma del rapporto conflittuale che la letteratura di questi anni intrattiene con gli stimoli della realtà contemporanea.

Giorgio Agamben, nel suo saggio di filosofia teoretica *Che cos’è il contemporaneo?* (2008), sostiene che è contemporaneo colui che coltiva una relazione particolare con il proprio tempo non cercando la coincidenza con esso, ma aderendovi prendendone al contempo le distanze. Se alla riflessione di Agamben affianchiamo la lettura critica di uno studioso della narrativa francese contemporanea, René Audet, secondo il quale “une large part du malaise provoqué par le contemporain, dans une perspective historique, est fondée sur l’incapacité à saisir cette période” (Audet 2009), sembra allora possibile individuare in alcune delle esperienze della narrativa contemporanea una funzione ermeneutica perché volta a re-interpretare la Storia, o la società o avvenimenti personali cercando di dire quel che fa parte dell’universo indicibile della contemporaneità: “Nous sommes entrés dans l’ère du tout signifiant où chaque détail est susceptible d’être le signe de quelque chose”, ha scritto Dominique Viart (1999) nel quadro di una riflessione che individua nel culto del dettaglio della narrativa contemporanea francese una risorsa efficace impiegata dagli scrittori per stabilire un contatto con la contemporaneità e tradurne le specificità.

Sembra possibile allora identificare in alcuni modelli del romanzo contemporaneo francese un tentativo di risposta a quelle teorie sul fallimento dei sistemi di comprensione e di spiegazione del mondo e sulla fine dei *métarecits* formulate nel corso degli anni ‘80<sup>5</sup>. Operando uno scollamento totale da quell’universo stabile, coerente, finito, univoco che, come già abbiamo visto, era stato ampiamente sovvertito dai Nouveaux Romanciers e poi successivamente annichilito dalle sperimentazioni di “Tel Quel”, il posmodernismo

---

<sup>4</sup> Rimandiamo a Lamarre 2014.

<sup>5</sup> Rimandiamo a Lyotard 1979.

si era tradotto in un'estetica volta a veicolare modelli di frammentazione, disgregazione e indeterminatezza inversamente proporzionali ai codici della tradizione della narrativa realista ottocentesca. Pur tuttavia, proprio quello sperimentalismo radicale della ricerca che aveva decretato la morte del soggetto e dell'autore si configurava come terreno fecondo per l'individuazione di nuove possibilità di ritorno e di recupero del soggetto e delle possibilità di declinazione dello stesso. A fine secolo il soggetto si riaffacciava alla letteratura dispensato della sua forma tradizionale, dogmatica e monolitica, in favore di una sua nuova accezione legata a parametri di precarietà, frammentarietà, variabilità e non evidenza, portatrice di valori e categorie non più univoche ma rizomatiche.

Dominique Viart ha osservato come tra la metà degli anni '70 e '80 si sia assistito in Francia ad una rinascita del soggetto in quanto “porteur de mémoire” (1998, 10) e a narrazioni caratterizzate dal ritorno di una necessità di riscontro oggettivo nella realtà. Il genere biografico e autobiografico, pur muovendosi su un terreno fortemente ibridato – inaugurato da Roland Barthes e da Georges Perec alla metà degli anni Settanta<sup>6</sup> – sono infatti ritornati al centro dell'attenzione degli autori e della critica, contribuendo ad individuare nuove funzioni della scrittura. Scriveva a questo proposito Dominique Rabaté nel 2001: “L'œuvre littéraire d'aujourd'hui ne renonce pas à sa mission cathartique, mais sait désormais qu'elle ne peut pas tout dire [...] Entre une impossible diction et une fiction insuffisante [...], la littérature contemporaine invente une formule instable, un mixte problématique” (Rabaté 2001, 389). In ragione della ridefinizione postmoderna delle frontiere dei generi (in base alla quale la biografia, l'autobiografia e la finzione sono in egual misura testimonianza di un'arte del *trompe l'oeil*), la memoria, il documento, la storia, l'artificio sembrano essere stati sapientemente combinati in funzione di un nuovo realismo del testo, quello che scaturisce da un progetto ricostruttivo che consiste nello scrivere, riscrivere – ma certamente non descrivere – le vite a testimonianza della verità di chi scrive, e non di ciò che è scritto<sup>7</sup>.

A questo specifico aspetto della riflessione sulla prosa contemporanea si possono ascrivere quei modelli di scrittura che per tracciare il quadro composito del presente si avvalgono dell'uso di materiali documentari eterogenei – biografie di grandi e piccoli uomini, descrizioni geografiche, relazione di viaggi, interviste, materiale iconografico, ecc. – e che a questo materiale documentario, e non al soggetto a cui il materiale fa riferimento, conferiscono consistenza narrativa. Tra gli esempi più interessanti di questa tipologia di romanzo ricordiamo le “narrations documentaires”<sup>8</sup>, ovvero quelle forme di narrazione che prendono origine da relazioni di viaggi, inchieste sociologiche, saggi politici. In Francia sono rappresentate da autori quali François Bon, Jean Hatzfeld o Jean

---

<sup>6</sup> Ci riferiamo a Barthes 1975 e Perec 1975.

<sup>7</sup> A questo proposito rimandiamo a Viart 2001, 16.

<sup>8</sup> Rimandiamo a Ruffel 2012.

Rolin. Di quest’ultimo, è interessante ricordare il romanzo *La Clôture* (2002) che si snoda sul doppio binario dell’inchiesta biografica e sociologica al contempo. Il romanzo è incentrato sulla ricostruzione della vita di un illustre rappresentante della Francia napoleonica e, al contempo, porta avanti un’indagine sociologica relativa al quartiere attraversato dal boulevard parigino periferico che all’illustre francese, il Maréchal Michel Ney, è dedicato. L’alternanza dei due piani narrativi è l’impulso motore di una scrittura che sembra costruita per aderire il più possibile alla realtà e fornirne delle prove tangibili. Jean Rolin si avvale infatti di documenti storici, biografie, e di altre testimonianze volte a riempire i vuoti del soggetto e a innescare meccanismi di svelamento o camuffamento della storia che danno vita a nuove forme labirintiche di realismo narrativo. L’io narrante si costruisce infatti all’intersezione tra i due piani della narrazione ed è il risultato della combinazione delle esperienze passate e del presente della storia: “Le lendemain 18 juillet 2000, 185° anniversaire de la Bataille de Waterloo, je m’installai de bonne heure à la terrasse du café Au Maréchal Ney, à l’angle du boulevard et de l’avenue de Saint-Ouen. [...] Avec le temps qu’il fait aujourd’hui, me disais-je, Napoléon aurait réglé son compte à Wellington en trois coups de cuiller à pot [...]” (Rolin 2002, 110). Si tratta di una tipologia di narrazione che è stata presa a modello di interazione tra finzione e testimonianza, ovvero a modello di quelle manifestazioni della narrativa contemporanea che rispondono ad un’esigenza di narrazione dell’esistenza, del suo modo di manifestarsi e di scorrere.

Sempre a cavallo tra finzione e testimonianza si situa un’altra tipologia di scrittura contemporanea che si costruisce anch’essa sui presupposti di un nuovo realismo. Ci riferiamo alla narrazione di vite di grandi e piccoli uomini che la letteratura tra il secondo e il terzo millennio ha prodotto nel tentativo di affidare al genere biografico la ricostruzione del soggetto. Nell’ampio repertorio narrativo di modelli di possibilità di stare al mondo e di confrontarsi con esso, *Les vies minuscules* di Pierre Michon (1984) costituiscono forse l’esempio paradigmatico per eccellenza; otto vite di uomini più o meno illustri ma realmente esistiti si intersecano con il passato autobiografico del narratore nel quadro di un sistema narrativo ibrido che coniuga biografia, romanzo di formazione, *autofiction* e autobiografia. Dello stesso autore vale la pena ricordare anche *Vie de Joseph Roulin* (1988), *Maîtres et serviteurs* (1990), *Rimbaud le fils* (1992), *Trois auteurs* (1997) e *Corps du roi* (2002), accomunati dalla medesima ricerca di una struttura narrativa capace di denunciare l’instabilità del soggetto e di ricostruirlo attraverso le sue stesse incrinature.

Pierre Michon rivisita il genere biografico in termini assolutamente slegati dagli schemi e dalle peculiarità che lo caratterizzano. Le sue riflessioni sul soggetto denunciano l’inadeguatezza dell’esperienza biografica e la necessità di compensarne lo scarso spessore realistico con strategie narrative di finzione che gli restituiscano centralità, realismo e consistenza. Così in *Corps du roi*, nel capitolo dedicato a Gustave Flaubert, il soggetto è in balia di una retorica dell’incertezza che riporta il celebre personaggio ad una sorta di grado zero di verità che si costruirà completamente tra le maglie della finzione.

Scrive Michon a proposito del suo personaggio: “Je suppose un homme probable. Je le fais naître à Rouen. Je l’appelle Gustave Flaubert. Je lui accorde une bonne famille, père barbichu et occupé, mère disponible” (Michon 2002, 31-33). E a proposito della mamma di Rimbaud, in *Rimbaud le fils*, biografia del giovane poeta simbolista costruita sulla forma impersonale e puramente oggettiva della narrazione: “On ne sait pas si d’abord elle maudit et souffrit ensuite, ou si elle maudit d’avoir à souffrir [...] ou si anathème et souffrance liés comme les doigts de sa main en son esprit se chevauchaient, s’échangeaient, se relançaient” (Michon 1992, 13).

I modelli di narrazione proposti da Pierre Michon – e insieme a lui da Pascal Quignard, Gérard Macé, Alain Nadaud, ecc. – si configurano come tendenza alla riappropriazione dell’espressione del soggetto attraverso la sperimentazione di una scrittura che si avvalga innanzi tutto dell’ibridazione generica. La biografia diventa un modo per accedere alla verità dell’esistenza e per mostrare come la verità di una vita nasca dall’interesse creativo che si presta nei suoi confronti<sup>9</sup>. Le vite non sono il frutto di un’architettura ordinata e omogenea di dettagli e testimonianze, ma un percorso di creazione/iniziazione composito che si avvale di espedienti romanzeschi e di documenti autentici al contempo<sup>10</sup>. La vita torna ad essere il frammento che Roland Barthes (1971, 145) ha definito *biographème*, ovvero il materiale di base di una narrazione condotta sul doppio registro della “scrittura della vita” e della “vita della scrittura”. Ed è così che tra le pagine di Michon si susseguono vite costruite su testimonianze parziali e ambigue, che denunciano l’inadeguatezza del genere biografico tradizionale a rendere testimonianza della verità di un’esistenza. A proposito della vita di André Dufourneau, Michon scrive: “Je me plais à croire qu’il arrive un soir d’octobre ou de décembre [...] il eut une pensée que nous ne connaissons pas [...] Rien ne nous apprendra comment il souffrit, dans quelles circonstances il fut ridicule, le nom du café où il s’énivra” (Michon 1984, 15 e 18). L’autore riscrive la vita di personaggi realmente esistiti piegando la ricostruzione biografica ai voleri della finzione romanzesca. In questo modo attribuisce un nuovo realismo ai suoi soggetti, che si caricano di autenticità nella misura in cui sono l’espressione del ruolo centrale che l’immaginazione esercita sulle loro esistenze; e i vuoti della memoria si riempiono nello spazio dell’immaginazione, come l’incontro di Joseph Roulin con Van Gogh sembra confermare: “Ce fut peut-être dans un bistrot [...] Ce fut peut-être sur la place de l’Eglise [...] Ce fut près de l’usine à gaz [...] ou le long des inévitables, mélancoliques Alyscamps” (Michon 1988, 24).

Gli esempi sino ad ora portati, per lo più incentrati sulla narrativa contemporanea francese che ha sciolto definitivamente i vincoli delle categorie estetiche della riproducibilità mimetica della realtà, ci consentono di concludere questo rapido excursus

<sup>9</sup> Interessanti spunti sull’argomento sono presenti in Mombert, Rossellini 2012, 10.

<sup>10</sup> Sulle specificità del genere biografico rimandiamo in particolare a Madelenat 1984.

riconoscendo la presenza di una nuova forma di realismo nello spazio “impossibile”, instabile e incerto di quella scrittura che si colloca tra la finzione e la realtà. Uno spazio impossibile che si può identificare nel particolare inaspettato, come sostiene Walter Siti (2013, 8), o nella proliferazione del dettaglio che diventa il tessuto stesso del racconto; uno spazio impossibile ad immagine di una mancanza, di un vuoto secondo Philippe Forest (2007, 48), destinato a colmare i silenzi di identità sempre in fieri. Una forma di realismo, quello della narrativa attuale, non estranea a quel che Roland Barthes nel 1968 aveva definito come “*effet de réel*”, ovvero come elemento della narrazione in grado di fornire al lettore un’impressione di realtà. Come è noto, Barthes aveva preso a modello il celebre passo del barometro flaubertiano contenuto nel racconto *Un Coeur simple*; e il barometro, sosteneva Barthes, non avrebbe avuto alcuna altra funzione se non quella di sottolineare il rapporto di prossimità tra testo e realtà.

L’effetto di realtà, sintesi perfetta del realismo moderno, è stato recentemente rievocato da Jacques Rancière nel suo saggio *Le Fil perdu* dedicato al realismo nella letteratura. Secondo il filosofo l’effetto flaubertiano consiste nella soppressione dei confini che delimitano lo spazio della finzione tradizionale; è “la perte d’une totalité de l’expérience vécue” (Rancière 2014, 30), è la capacità di distruggere “les identités et les hiérarchies de l’ordre représentatif” (*Ibid.*, 32). Le riflessioni di Jacques Rancière, applicate *mutatis mutandis* al contesto contemporaneo, invitano a confortare l’ipotesi di una nuova forma di realismo della letteratura da intendersi anche come possibilità d’accesso, per i personaggi della narrativa contemporanea, a nuove esperienze di vita che erano state loro rifiutate fino ad oggi. Scrive infatti il filosofo: “La fiction moderne [...] a aussi forgé du même coup un pouvoir de rupture de la logique consensuelle qui tient les vies anonymes à leur place, un pouvoir de dissolution des identités, situations et enchainements consensuels qui reproduisent, en habits modernes, la vieille distribution hiérarchique des formes de vie” (*Ibid.*, 72). Ed è anche attraverso questo effetto di rottura che la narrativa contemporanea cerca di costruire una nuova forma di realismo; è ancora Pierre Michon ad aiutarci a rafforzare questa ipotesi, nella sua capacità di elaborare soggetti e personaggi altrimenti sfuggenti mediante una commistione di dati biografici ed immaginazione che ricrea il rapporto di prossimità tra il testo e il reale: in questo modo, scrive l’autore, “[...] le héros est livré à sa chance et son biographe à la précarité des hypothèses” (Michon 1984, 24). Porre al centro dell’avventura narrativa contemporanea personaggi credibili, modelli di esperienze di vita quotidiana è una forma di ricerca di valori collettivi e individuali che conforta l’ipotesi del ritorno di poetiche realiste. Prodotti in serie, al crocevia di ipotesi biografiche sempre insufficienti o inadeguate che non forniscono mai garanzie di solidità, né di affidabilità, i personaggi di Michon non traducono un ritorno *del* realismo, ma un ritorno *al* realismo da intendersi come ricerca di effetti di realtà e di nuove traiettorie di realismo documentario che coinvolgono in prima persona l’esperienza di chi scrive, e non di chi è descritto. E’ questo uno degli aspetti che caratterizzano la retorica realista ipermoderna che, come spiega Raffaele Donnarumma nel suo saggio sull’Ipermodernità, si avvale di storie vere che

hanno come oggetto “il particolare”: “cio che conta – scrive Donnarumma (2014, 212) – non è sollevare la lettera del racconto verso ciò che può essere sempre e dovunque, ma trasportarla al nostro qui e ora, saltando da una singolarità a un’altra singolarità”. Sollevarla verso un nuovo “*effet de réel*”, appunto.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. 2008. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo.
- ARAGON, L. 1935. *Pour un réalisme socialiste*. Paris: Denoel et Steele.
- AUDET, R. 2009. “Le contemporain. Autopsie d’un mort-né.” In Ead. (a cura di), *Enjeu du contemporain. Etudes sur la littérature actuelle*, 7-19. Québec: Nota bene.
- BARBERY, M. et al. 2007. “Pour une littérature-monde en français.” *Le Monde des livres*. 15 marzo.
- BARTHES, R. 1971. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.
- 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- 1993. “Nouveaux problèmes du réalisme.” In *Œuvres complètes*. Vol 1. Paris: Editions du Seuil.
- BESSIÈRE, J. 2010. *Le roman contemporain et la problématique du monde*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BENVENUTI, G. e CESERANI, R. 2012. *La letteratura nell’età globale*, Bologna: Il Mulino.
- BLANCHOT, M. 1955. *L’Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- 1980. *L’Ecriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- CASANOVA, P. 2008. *La République mondiale des lettres*. Paris: Editions du Seuil.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. 1980. *Mille plateaux*. Paris: Editions du Seuil.
- DONNARUMMA, R. 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Il Mulino.
- ECO, U. 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- 2002. “Su alcune funzioni della letteratura.” In *Sulla letteratura*, 7-22. Milano: Bompiani.
- FOREST, Ph. 2007. *Le roman, le réel et autres essais*. Nantes: Cécile Defaut.
- GRACQ, J. 1969. “Pourquoi la littérature respire si mal?” In *Préférences*. Paris: Corti.
- HOUELLEBECQ, M. 1994. *Extension du domaine de la lutte*. Paris: Flammarion.
- LAMARRE, M. 2014. “Un sujet anachronique? Parcours de l’héroïsme dans les romans d’Olivier Rolin.” *Post-Scriptum* 10 (<http://post-scriptum.org/un-sujet-anachronique-parcours-de-l>)
- LE BRIS, M. et al. 2007. *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- LYOTARD, J. F. 1979. *La Condition postmoderne*. Paris: Editions de Minuit.
- MADELENAT, D. 1984. *La biographie*. Paris: Puf.
- MARX, W. 2005. *L’Adieu à la littérature. Histoire d’une dévalorisation. XVIII-XX siècle*. Paris: Editions de Minuit.
- 2015. *La Haine de la littérature*. Paris: Editions de Minuit.
- MICHON, P. 1984. *Les vies minuscules*. Paris: Gallimard.
- 1988. *Vie de Joseph Roulin*. Lagrasse: Verdier.
- 1992. *Rimbaud le fils*. Paris: Gallimard.

- 2002. *Corps du roi*. Lagrasse: Verdier.
- MOMBERT, S. e ROSSELLINI, M. (a cura di) 2012. *Usages des vies. Le biographe hier et aujourd'hui (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*. Toulouse: Presse Universitaire du Mirail.
- NADEAU, A. 1993. *Malaise dans la littérature*. Seyssel: Champ Vallon.
- NUNEZ, I. 2006. *Les écrivains contre l'écriture*. Paris: Corti.
- PEREC, G. 1975. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël.
- RABATÉ, D. 2001. "Fictions du sujet." In *Frontières de la fiction*. A cura di A. Gefen, R. Audet. Québec Bordeaux: Nota Bene, Presses Universitaires de Bordeaux.
- RANCIÈRE, J. 2014. *Le fil perdu. Essais sur l'écriture moderne*. Paris: La Fabrique Editions.
- Robbe-Grillet, A. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris: Editions du Seuil.
- ROBIN, R. 1986. *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris: Payot.
- ROLIN, J. 2002. *La Clôture*. Paris: Gallimard.
- RUBINO, G. 2009. "La letteratura in Francia." In *Enciclopedia Treccani. XXI secolo. Comunicare e Rappresentare*. Roma.
- RUFFEL, L. 2012. "Un réalisme contemporain: les narrations documentaires." *Littérature* 166: 13-25.
- SARTRE, J.P. 1964. "Qu'est-ce que la littérature?" In *Situation II*. Paris: Gallimard.
- SITI, W. 2013. *Il realismo è l'impossibile*. Roma: Nottetempo.
- STEINER, G. 2007. *Le silence des livres*. Paris: Arléa.
- VIART, D. 1998. "Mémoires du récit. Questions à la modernité." In *Ecritures contemporaines. Mémoires du récit*, sous la direction de D. Viart. Paris: Minard.
- 1999. "Entretien." *Prétexte* 21-22: 98-107.
- 2001. «Dis-moi qui te hante» *RSH* 263
- VIART, D. e VERCIER, B. (a cura di) 2008. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas.



MASSIMO BONIFAZIO

# PER NIENTE NUOVO: IL REALISMO NELLA LETTERATURA TEDESCA DEGLI ULTIMI ANNI

**ABSTRACT** The literary practices of the last years in Germany don't show signs of a *coming back* of realistic poetics. Postmodernism hasn't been object of attention, neither in German literature nor in its critics. This is likely to be connected with the interest for the traumatic period of Hitler dominion, which is, still after 1989, steadily increasing. This interest seems not to be the outcome of a choice, but of a lack of deep elaboration of those traumas. "Realism" in Germany appears therefore something very complex and multifaceted.

**KEYWORDS** German Literature, Realism

Se si considerano le pratiche letterarie vigenti in Germania negli ultimi decenni, appare piuttosto evidente che non si possa parlare di un *ritorno* al realismo – semplicemente perché non si può dire che dall'ambito realista esse siano mai *davvero* uscite. Le poetiche postmoderniste, che nel mondo anglosassone sono state per decenni al centro del dibattito (cfr. Connor 2004; Sim 2005), in terra tedesca non hanno attecchito se non in maniera sporadica. Va subito detto che, parlando di «pratiche letterarie» e più in generale di «letteratura», mi riferisco esclusivamente a quelle che Bourdieu (p.e. 1979) definisce «legittime»: gli autori e le opere che hanno passato il vaglio accademico, diventando oggetto di studio a scuola e all'università, dotati quindi di un sufficiente «capitale culturale»; non la letteratura più letta o più scritta, bensì quella dotata di maggiore prestigio. Si tratta evidentemente di una distinzione importante, perché è soprattutto l'accademia, e in secondo luogo l'industria editoriale, a stabilire le categorie entro le quali le opere circolano e trovano la loro collocazione nel campo. In questo senso è sintomatico che i (pochi) tentativi di agganciare la contemporaneità letteraria tedesca al mondo del postmoderno siano venuti in misura maggiore dal mondo accademico statunitense (Huyssen, Scherpe 1986; Lützel 1990 e 2005; Ryan 1992) che da quello tedesco (Ortheil 1987, Kyora 2003). Questo è certamente dovuto alle diverse caratteristiche dei due spazi accademici; nel primo, più interdisciplinare e flessibile, viene messa in atto una modalità metodologica «sincretistica» (Hoesterey 1992: 594) che è quasi impensabile nel secondo, meno interessato alle giocosità postmoderne. I due ambiti accademici costituiscono insomma due «paesaggi teorici

dissimili” (ivi: 589), permeabili alla ricezione di determinati discorsi in misura molto differente fra loro.

Questa evenienza, come dicevo, ha un peso non indifferente sulla ricezione delle opere e sulla loro collocazione all'interno del sistema letterario. Così accade che chi porta occhiali metodologici dalle lenti più tedesche che statunitensi, come chi scrive, non abbia difficoltà a collocare il romanzo *Das Parfum* di Patrick Süskind (1985) – comunque piuttosto eccentrico rispetto alla produzione coeva – nel calderone postmoderno (cfr. Gray 1993; Jakobson 1992; Ryan 1990); mentre prova un certo stupore nel vedere l'opera di W. G. Sebald sottoposta ad una rilettura in quell'ambito, sul tipo di quella fatta da Robin Hauenstein (2014). Allo stupore non è estranea del resto la constatazione che gli argomenti proposti non siano del tutto da respingere: è innegabile che *Austerlitz* (2001) e *Die Ringe des Saturn* (1994), con il loro eclettismo e la loro fittissima rete discorsiva che conduce ad una «insicurezza ontologica» (Hauenstein 2014: 6), rientrino nel novero delle «metafiction storiografiche» (cfr. anche Nünning 2004). È opinabile però che questo tratto sia sufficiente per fare di loro delle opere 'postmoderne' *tout court*, o meglio: è opinabile che esso sia sufficiente per mettere in ombra la spinta “etica” che in essi è predominante e fa di loro delle opere, dal mio punto di vista, essenzialmente realistiche.

A questo punto diventa necessaria una definizione del concetto di 'realismo', che io intendo qui non tanto come un tentativo di descrivere «la vita com'è» – aspirazione che, formulata così, associa forse improvvidamente György Lukács (1971: 27) e Max Gazzè (2015) –, quanto come una tecnica tendenzialmente conservatrice per quel che riguarda la forma, un'attitudine a farsi comprendere con narrazioni leggibili, e che abbiano in sé un qualche tipo di spinta etica e politica. La letteratura in Germania, dal dopoguerra a oggi, si è dimostrata pervicacemente ancorata a un realismo di questo tipo, applicato al composito tentativo (ripetuto fino a divenire ossessione) di riflettere sulla 'deutsche Vergangenheit', sul 'passato tedesco', con i mezzi che le sono propri. Questa riflessione è stata in grado di integrare elementi 'postmoderni' nella narrazione (come nel caso di Sebald), permanendo tuttavia all'interno di confini realistici piuttosto precisi. Si potrebbe dire che è la materia storica stessa, con il suo carattere tragico che deriva dal cumulo di sofferenze e di squilibri non del tutto elaborati, a richiedere una trattazione realistica e a imporre una serie di forme alla narrazione; d'altra parte lo spazio accademico 'locale' ha un ruolo importante nell'incoraggiare queste modalità, con l'attenzione che vi riserva in virtù dei temi trattati.

## Passati

Nell'ambito della letteratura l'interesse per il passato non è mai andato scemando dal 1945 a oggi; si può dire anzi che esso sia sempre aumentato, contribuendo considerevolmente a formare le immagini della storia di vasta parte dell'opinione pubblica, sia tedesca che internazionale. La stessa constatazione si può fare per la Shoah:

l'aumentare della distanza temporale non ne fa un fenomeno pallido e scolorito, ma sembra anzi portarla paradossalmente sempre più vicino a noi e renderla sempre più presente. Questo interesse testimonia lo statuto particolare che ha acquisito, *volens volens*, la storia tedesca, quel suo essere un 'passato che non passa' – secondo la formulazione fissata dallo storico Ernst Nolte (1986), oggi forse un po' frusta, ma pur sempre efficace. Essa rimanda alla presenza di ferite non rimarginate, a più di settant'anni dalla fine della seconda guerra mondiale; e soprattutto rimanda alla mancanza di immagini definite e condivise degli avvenimenti storici concreti, in grado di condurre a giudizi altrettanto condivisi e di fondare un'identità stabile per la nazione tedesca. Il concetto di *deutsche Vergangenheit* si riferiva, fino a qualche anno fa, pressoché esclusivamente al Nazionalsocialismo e in particolare alla criminale politica di sterminio da esso perpetrata, che si condensa comunemente nella metafora 'Auschwitz'. Tale concetto si è però nel frattempo rifratto in una variegata serie di questioni che riguardano soprattutto un ribaltamento del punto di vista: a partire dagli anni Novanta diverse opere letterarie hanno cominciato ad assegnare ai tedeschi non più – non solo, non tanto – il ruolo di *Täter*, di colpevoli, ma anche quello di vittime: dei bombardamenti sulle città, della *Flucht*, la fuga davanti all'avanzata dell'esercito sovietico fra il 1944 e il 1945, della *Vertreibung*, l'allontanamento coatto dai territori orientali dello scomparso Reich subito dopo la guerra. Il discorso del passato si complica poi con la riflessione sui quarant'anni del regime socialista in Germania Est e sulla storia dei movimenti a cavallo degli anni Settanta, che costituiscono altri due assai problematici 'passati tedeschi'.

Questa continuità di interesse per la storia è segnata da una serie di punti di svolta – letterari, politici e sociali – che marcano l'entrata in scena di nuovi focus di attenzione, particolarmente interessanti perché orientano di fatto la produzione letteraria successiva (cfr. Bonifazio 2013). Essi costituiscono i nodi di quella «mappa della memoria» (Fuchs 2006: 170) a cui si fa necessariamente riferimento quando si discute di identità tedesca. Nodi che sono sempre emotivamente carichi, come mostrano le modalità «scandalose» (Assmann, Frevert 1999: 21) con le quali entrano in gioco; essi sono sempre accompagnati da polemiche e dibattiti che vanno al di là della normale routine storiografica e del lavoro quotidiano delle istituzioni della memoria. Fra questi possiamo ricordare i procedimenti giudiziari degli anni Sessanta, in particolare il processo di Gerusalemme ad Adolf Eichmann e i processi di Francoforte su Auschwitz, il movimento studentesco, l'inginocchiarsi di Willy Brandt nel ghetto di Varsavia nel 1970, la visita di Ronald Reagan e Helmut Kohl al cimitero di Bitburg, nel 1985, il crollo del muro di Berlino nel novembre 1989: eventi che hanno cambiato la percezione del passato, a cui la letteratura ha risposto con i suoi mezzi. Altre volte il fattore di svolta nella percezione è costituito proprio dalla letteratura – come nel caso della novella *Im Krebsgang* di Günter Grass (*Il passo del gambero*, 2002), di cui parleremo più avanti – o da altre forme medialità, come la trasmissione della serie TV *Holocaust* nel 1978, la pubblicazione dell'articolo "Un passato che non vuole passare" di Ernst Nolte (1986), che aprì lo *Historikerstreit* (cfr. Rusconi 1987), il film *Schindler's List* nel 1993 e la mostra itinerante *Vernichtungskrieg*.

*Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944 (Guerra di annientamento. Crimini della Wehrmacht 1941-1944)* (cfr. Hamburger Institut für Sozialforschung 1999), inaugurata nel 1995. Ognuno di questi “punti di svolta” ha fatto sì che il discorso letterario sul nazionalsocialismo, e in particolare sulla colpa tedesca, acquistasse nuovamente una sua problematica vitalità, espressa sempre in forme appunto realistiche.

L’interesse letterario per il passato – come tutto ciò che riguarda la letteratura – va analizzato non da ultimo all’interno di un concetto complesso come quello di *Literaturbetrieb*, di ‘industria letteraria’, ossia quella serie di istituzioni e organizzazioni che sono parte e fattore della vita sociale, delle discussioni pubbliche, delle sfide culturali e politiche. Del resto, la letteratura dipende dal quadro economico di questa stessa vita sociale, che è determinante anche per l’ambito culturale. Le case editrici sono infatti ditte private legate ad un’ottica capitalista, la quale orienta anche le scelte di radio e televisione, sia pubbliche che private; tutte queste organizzazioni sono legate a interessi commerciali che fanno del libro, tendenzialmente, una merce come le altre, fortemente condizionata dalle ‘richieste’ del mercato e dai calcoli economici di chi la produce (cfr. Schnell 1992: 526 ss.). Come già si diceva, la letteratura della Germania Ovest (e poi di quella riunificata) rimane imperniata in larga parte su ‘Auschwitz’. In realtà non è solo un discorso che riguardi la letteratura; negli ultimi decenni si sono moltiplicati i film, i documentari, le trasmissioni riguardanti la Shoah, a testimoniare anche l’interesse del pubblico, in evidente correlazione con le leggi di mercato: i canali televisivi, come le case editrici, propongono documentari o saggi sulla Germania nazista perché sono prodotti che hanno un loro mercato in espansione, vale a dire che hanno un pubblico che li guarda e li compra. Non si tratta dunque esclusivamente di ‘poetiche’ realistiche, ma di una presa d’atto dell’industria culturale rispetto ai gusti dei potenziali utenti (cfr. Nadiani 2008), che esprime così un tipo assai peculiare di realismo – da cui non sono scevri, possiamo immaginare, anche molti autori, alla legittima ricerca del successo di pubblico.

## Realismi fra Est e Ovest

Questo non toglie, tornando alla sfera letteraria, che siano state pubblicate opere molto valide negli ultimi decenni, in chiarissima continuità con il dopoguerra. Nei decenni fra il 1945 e il 1970 il panorama letterario tedesco occidentale è stato infatti dominato dalla presenza del cosiddetto Gruppo ’47, un gruppo informale di scrittori privo di un programma vero e proprio, ma i cui membri erano uniti dalla critica alle politiche della Guerra fredda e da un vago orientamento di sinistra (cfr. Arnold 2005; Bignami 2008). Dagli incontri del gruppo passano praticamente tutti gli scrittori importanti in quei decenni e anche in quelli successivi: basterò qui fare i nomi di Günter Grass, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Ingeborg Bachmann e Peter Handke. Questo gruppo è caratterizzato dall’attenzione per la realtà circostante, dentro una tradizione narrativa realistica con una forte attenzione per il dato sociale. In generale, questo tipo di tradizione parte dalla convinzione che i processi che muovono il passato e

il presente, le sofferenze, i traumi e le storture siano narrabili in quanto tali, che si possano organizzare in strutture narrative coerenti, in grado di influire sui lettori contemporanei; esattamente il tipo di realismo cui accennavo all'inizio, che per molti versi continua a informare di sé la letteratura tedesca. È un realismo che dimostra una «indomita fiducia» (Schnell 1992: 545) nelle possibilità e nell'efficacia della letteratura, insieme a una evidente tendenza pedagogica. Così anche un romanzo grottesco e 'fantastico' come *Die Blechtrommel (Il tamburo di latta, 1959)* di Günter Grass mostra tutta la sua carica realistica nella descrizione di un mondo che è molto più deforme del suo gibboso protagonista, il nano Oskar.

Ritroviamo diversi di questi tratti nell'esperienza letteraria dei quattro decenni di vita della Repubblica Democratica. Qui l'opera letteraria non deve sottostare alle leggi del mercato, ma è sottoposta ad altri tipi di condizionamento, legati all'apparato statale e ideologico. La cultura viene infatti considerata, a livello ufficiale, uno dei fondamenti della crescita degli operai e dei contadini, e viene quindi fortemente incentivata; nel 1985 la DDR raggiunge il primato della produzione libraria più alta del mondo dopo Stati Uniti e Giappone (cfr. Cambi 2010: 47). Fin dall'inizio, i letterati della Germania orientale si trovano in una situazione ideologicamente connotata da un sistema molto rigido, che ha già in sé, nella dottrina marxista-leninista, le risposte ai quesiti sulla responsabilità dei tedeschi nei crimini hitleriani: la colpa va assegnata a coloro che sono rimasti ad Ovest, optando per il capitalismo che del fascismo era stata la causa, secondo la dottrina Dimitrov. Il nodo del realismo letterario nella DDR riguarda piuttosto le indicazioni ždanoviane al primo congresso degli scrittori sovietici, nel 1934, concernenti il «conoscere la vita del popolo per poterla rappresentare verosimilmente [...] nel suo sviluppo rivoluzionario» (Ždanov 1970: 69). L'espressione tedesco-orientale di questa linea di 'realismo socialista' assume il nome di *Bitterfelder Weg*, da un incontro fra scrittori di professione e autori operai avvenuto nel 1959 nella città sassone di Bitterfeld. Si statuisce qui, da parte del regime, un «imperativo del realismo» (Sisto 2009: 14), che intende superare la tradizione borghese di stampo romantico eliminando per esempio ogni accenno all'individualismo, ed esaltando le vittorie collettive del socialismo. Fra le altre cose, agli scrittori viene chiesto di andare nelle fabbriche per conoscere da vicino le condizioni di vita e di lavoro degli operai. (In realtà, quasi tutti gli scrittori hanno nel loro curriculum dei passaggi in cantieri edili, in miniera o in officina, di solito all'inizio del loro percorso; da questo punto di vista, gli autori orientali sono mediamente molto più 'realisti' – nel senso della conoscenza diretta della realtà che li circonda – dei loro colleghi occidentali). Ciò che viene loro chiesto, insomma, è «descrivere 'realisticamente' un futuro già realizzato, per decreto politico» (ivi: 12). È evidente lo scollamento che viene così a crearsi fra la realtà contingente e la sua versione ufficiale, orientata dalle esigenze ideologiche. Si potrebbe richiamare il romanzo *Nackt unter Wölfen (Nudo tra i lupi, 1958)* di Bruno Apitz fra le opere di un qualche valore orientate a questo tipo di realismo. Nella DDR c'è però anche un'altra letteratura, prodotta da quegli scrittori che vogliono sfuggire a queste maglie, artisticamente (e anche politicamente!) troppo strette. Qui cito

solo Christa Wolf, che elabora il concetto di «autenticità soggettiva» (Wolf 1987), proprio per contrapporsi a quelle rigidità, e insieme a lei Volker Braun, con il suo «realismo cospirativo» (Chiarloni 2009: 153). L'istituto della censura, sebbene mai ufficialmente messo in atto, ha un rilievo importante persino a livello preventivo; gli scrittori sono infatti costretti a scegliere con attenzione i loro temi e le loro formulazioni, per ottenere il permesso di pubblicare. Ne deriva però una situazione particolare per la letteratura, assolutamente sconosciuta all'Ovest; le opere letterarie sono spesso portatrici di messaggi 'in codice', che all'apparenza non si scontrano con i dettami del regime, ma che contribuiscono sottotraccia al dibattito su temi scottanti, creando una *Literaturgesellschaft*, una 'società letteraria' dove gli autori sono continuamente in dialogo con il loro pubblico, in una proficua serie di «cortocircuiti comunicativi» (Ponzi 1987; cfr. anche Emmerich 1992: 458 ss.). Gli autori, dal canto loro, conservano l'idea brechtiana di una letteratura che non sia decorativa né escapistica, bensì *brauchbar*, ossia utile per l'analisi della realtà, e appunto pedagogica. Per esempio si ricorre al mito – che certo non rientra nell'attrezzatura gradita ai fautori del realismo socialista – per raccontare il mondo e per prendere posizione su di esso. L'esempio più famoso e riuscito è forse *Kassandra. Vier Vorlesungen und eine Erzählung* (1983; ed. it. *Premesse a Cassandra*, 1984 / *Cassandra*, 1984) di Christa Wolf. La veggenza della figlia di Priamo non è un dono che trascenda la dimensione terrena, bensì l'umanissima capacità di leggere la realtà e di chiamare le cose con il loro nome, traendo 'semplicemente' le conseguenze da ciò che si vede, senza badare a consuetudini, sclerotizzazioni ideologiche o timori per il proprio tornaconto. Una forma di realismo estremamente interessante, su cui la Wolf riflette nelle lezioni di poetica che precedono il racconto: fino al ribaltamento di ogni *Realpolitik*, laddove per esempio la scrittrice invoca il «disarmo unilaterale» da parte della DDR (in una parte del testo censurata in patria, ma segnalata da alcuni puntini di sospensione, e presente invece nel testo occidentale e in quello italiano, cfr. Wolf 1983: 114; 1993: 94 s.) per uscire dalla logica perversa della corsa agli armamenti, nella percepita imminenza di un conflitto atomico.

Ciò che si contrappone nelle due fazioni (il regime con il suo sistema culturale e gli intellettuali che perseguono l'idea socialista, pur cercando vie proprie) è insomma proprio l'atteggiamento nei confronti della realtà. Mi sembra interessante rilevare che questi scrittori si rifanno per molti versi agli autori del 'realismo critico' borghese, come lo ha definito Lukács, in particolare a Thomas Mann, che secondo il critico ungherese (cfr. Lukács 1949) era stato in grado di mettere in luce la negatività del mondo borghese dall'interno. Non c'è quindi un tentativo di creare un nuovo tipo di letteratura, ma si continuano a utilizzare schemi tradizionali di stampo prepotentemente realistico.

La cesura del 1989 non comporta variazioni in questo senso. Ovviamente ciò che cambia in maniera radicale è lo scenario: scompare la *Literaturgesellschaft* e i rapporti fra scrittori e pubblico cominciano a incentrarsi maggiormente – non unicamente! – sul mercato; però non ci sono sostanzialmente variazioni nelle modalità della scrittura. Gli scrittori della ex-DDR si adattano (non: si adeguano, ma: si adattano) e compaiono

nuovi protagonisti, che mettono il ricordo della DDR al centro delle loro opere. Cito qui Uwe Tellkamp, nato nel 1968, con *Der Turm* (*La torre*, 2008), che ricostruisce il collasso della DDR con un 'grande stile' che si rifà esplicitamente alla *Montagna magica* di Thomas Mann. Cito ancora *Zonenkinder* (2002), di Jana Hensel, nata nel 1977, che invece è più leggero, e ha al suo centro coloro che sono stati bambini negli ultimi anni della DDR. Nasce anche un filone umoristico, soprattutto nei primi anni Novanta: penso a *Helden wie wir* (*Eroi come noi*, 1995) di Thomas Brussig (n. 1964), che tratta in maniera molto giocosa della *Stasi*, oppure a *Der Zimmerspringbrunnen. Ein Heimatroman* (*Il venditore di fontane*, 1995), di Jens Sparschuh (n. 1955), che fin dal sottotitolo rimanda alla *Ostalgie*, alla nostalgia per il passato orientale, che diventa una sorta di vera patria per molti ex-cittadini della DDR messi di fronte alle devastanti contraddizioni del nuovo sistema (cfr. Banchelli 2006; Galli 2009).

### Realismo post 1989

L'unificazione pone in questo senso due problemi di fondo. Da un lato, improvvisamente sorge la necessità di elaborare un altro passato, quello dei quarant'anni di socialismo reale con i loro dolorosi fardelli (cfr. Leeder 2009). Sintomatico in questo senso è il *Literaturstreit* dei primi anni Novanta, una polemica 'letteraria' solo nel nome, che mette in luce concretissimi aspetti della nuova Germania riunita e rappresenta una delle prime espressioni di questa tentata *Vergangenheitsbewältigung*. Ad autori dell'est, un tempo glorificati dalla critica occidentale, si rimprovera di aver sostenuto con la loro permanenza in patria il regime di Honecker. Il bersaglio vero, tuttavia, è evidentemente ogni residuo tentativo di aderire all'utopia socialista, orgogliosamente difesa prima e dopo il crollo da diversi intellettuali, contro le pretese totalizzanti del mercato (cfr. Chiarloni 1998) – e delle sue ideologie 'realistiche'

Dall'altro, l'unificazione sembra anche rendere obsoleto il problema del 'passato tedesco'. Se la divisione della Germania era stata intesa, fra le altre cose, come punizione per i crimini nazisti, la ritrovata unità sembra rappresentare la fine di un periodo di 'espiazione' che rimette la Repubblica Federale perfettamente in linea con gli alleati occidentali. La scomparsa della DDR e la nascita della nuova Germania sembrano fornire lo spazio per negoziare una visione del passato nazionalsocialista nuova e comune, obiettiva perché al di là delle barriere ideologiche. La BRD perde uno dei più formidabili collanti della società occidentale del dopoguerra, ossia l'anticomunismo, che con il disgregarsi del blocco orientale non ha più ragione di esistere – se non, appunto, in schermaglie di retroguardia tese a sviscere il passato DDR sotto ogni suo aspetto. All'indomani della riunificazione tedesca, già nel 1990, gli alleati lasciano definitivamente la Germania: la guerra è davvero finita. La *Berliner Republik* nasce sotto il segno della normalizzazione: dopo 45 anni, la Germania unificata riacquista la piena sovranità, è perfettamente integrata negli ordinamenti internazionali ed è coinvolta, nella sua interezza, nei principi democratici e costituzionali. Cessa quindi, in un certo senso, la

pressione internazionale che le due Germanie avevano subito sul proprio territorio, anche rispetto al rapporto con il passato. Vivi sono i timori che la fine della divisione porti con sé il totale oblio degli avvenimenti che ne erano stati la causa, quasi che il Muro di Berlino avesse rappresentato un *memento* concreto e visibile per i danni derivati dalla *hybris* nazista. Questo non avviene; anzi, è proprio dagli anni Novanta che la memoria della Shoah entra in misura sempre maggiore nella percezione storica tedesca e internazionale, giungendo a occuparne l'orizzonte. Cessato il problema di spartire l'eredità – in positivo e in negativo – fra i due stati e i due opposti versanti ideologici (cfr. Bonifazio 2013: 13-44), la nuova Germania affronta la questione della colpa in maniera sempre più netta e al contempo variegata.

Lo spazio letterario è uno dei campi in cui maggiormente si fa evidente questo tentativo di elaborazione. È interessante per il nostro discorso che siano romanzi e opere di critica eminentemente letteraria a stimolare il confronto pubblico sui temi del passato. Non si tratta di opere che fissano o allargano esclusivamente il canone legato ad 'Auschwitz', bensì romanzi che pongono al loro centro temi fino ad allora tabù nell'opinione pubblica, cui abbiamo accennato sopra: prima di tutto figure di carnefici e gregari colte al di fuori della mera condanna per le loro colpe; e poi le violenze dei soldati sovietici, i fenomeni di *Flucht* e *Vertreibung*, i bombardamenti delle città.

Gli anni Novanta sono segnati in Germania da un duplice movimento nella storia della memoria. Da un lato si viene fissando la centralità di Auschwitz sull'orizzonte dell'interpretazione del passato e del presente; dall'altra, come già accennato, appare sempre più netta l'esigenza di puntare l'attenzione sulle vittime tedesche che la cultura ufficiale aveva trascurato, per motivi di opportunità politica o per forme di autocensura, considerandole ad esempio 'giuste' punizioni per i crimini nazisti, al pari della divisione della Germania. Questo «divenire vittimario» (Robin 2005: 12) della Germania porta alla luce un palese disallineamento fra la cultura ufficiale e pubblica da una parte e molte storie personali dall'altra, durato per almeno cinquant'anni. La 'memoria culturale' della Germania si rivela distante dalla 'memoria comunicativa' (cfr. Assmann 1992) di molti suoi cittadini, e in particolare dalle memorie coltivate nelle cerchie familiari. All'interno della prima si era cristallizzata l'idea di 'Auschwitz' come metafora del male assoluto, nel quale la Germania in quanto nazione risultava per sempre coinvolta; la seconda si basava invece sui ricordi e gli affetti, che raccontano una storia ogni volta differente. La memoria delle vittime e dei loro discendenti, come di gran parte della cultura ufficiale, è collegata a una visione della storia scandita da tappe molto differenti rispetto a quelle che cadenzano invece la storia di quel vasto gruppo che comprende carnefici, complici, gregari e i loro eredi. Per le vittime i passaggi fondamentali sono il 1933 con la presa del potere di Hitler, il 1935 con le leggi di Norimberga, il 1938 con la Notte dei cristalli, il 1940 con l'introduzione delle camere a gas e poi il 1945 con la liberazione di Auschwitz; per il secondo gruppo la storia del Novecento è scandita invece dalla fine della crisi economica negli anni Trenta grazie all'avvento di Hitler, che favorisce le conquiste materiali – per esempio l'inizio della 'società del tempo libero', con istituzioni come la

*Kraft durch Freude* –, poi dalla guerra e dai bombardamenti delle città, da *Flucht e Vertreibung* e infine dal miracolo economico del dopoguerra (Chaumont 1995: 40 ss.). Questa differente scansione della storia nazionale implica ovviamente che gli individui si collochino in maniera diversa rispetto ad essa, esaltandone alcune parti e trascurandone altre, e utilizzino cornici diverse per la sua interpretazione. La novità degli anni Novanta e Duemila è consistita proprio nell'emergere alla luce del discorso pubblico di questioni mantenute fino ad allora in un contesto privato e specialmente familiare.

Proprio la separazione fra la 'memoria culturale' e la 'memoria comunicativa' porta alla luce il ruolo fondamentale che svolge la letteratura nelle trasformazioni culturali che hanno portato al centro del discorso pubblico personaggi e fenomeni fino a questo punto rimasti relegati all'ambito privato. Il medium letterario si configura infatti come uno spazio ambiguo, che attinge linfa da entrambe le memorie e allo stesso tempo svolge per esse una funzione stimolante e stabilizzante. Quel che mi sembra particolarmente interessante per il nostro discorso è il fenomeno della post-memoria (cfr. Hirsch 1997), ossia il carico emotivo che grava sui figli e sui nipoti, quelli che non hanno fatto esperienza diretta degli avvenimenti – in particolare dei traumi – ma che li respirano nelle narrazioni (o nei silenzi) familiari. Hirsch studia i traumi degli scampati ai campi di concentramento, quindi delle vittime, ma questa idea si applica anche ai discendenti dei carnefici, come mostrano molti dei romanzi comparsi nei primi anni 2000 (Cfr. Maron 1999, Hahn 2003, Timm 2003, Dückers 2003, Wackwitz 2003). Narratori o protagonisti sono in essi dei 'discendenti', figli, fratelli o nipoti, che riprendono in mano la storia familiare per mettere in luce il ruolo dei congiunti nelle tragedie legate al nazismo. Riprende così vita un filone che ha in Germania una tradizione molto solida, almeno a partire dai *Buddenbrooks* di Thomas Mann (1902), quella dei *Familienromane*, che ha al suo interno una spiccata tendenza a narrazioni realistiche. Essa viene segnalata in particolare dalla ricerca di «nuove strategie di plausibilità» (Hartdewig 2008:12) da parte degli scrittori, che si sentono in dovere di includere nella narrazione anche delle spiegazioni sulle loro conoscenze del periodo che descrivono, in onore – evidentemente – ad una precisa idea di realismo.

Una di queste strategie è l'utilizzo di «icone affettive della memoria» (Fuchs 2006: 184), ossia oggetti come fotografie, diari o lettere che i familiari custodiscono come reliquie, legate a una versione particolare della storia della famiglia. Queste «icone affettive» divengono insomma manifestazioni concrete dei fantasmi che ossessionano la memoria familiare. A questa tendenza realistica della tecnica narrativa si contrappone però la coscienza – non sempre netta – delle sfocature a cui è soggetta ogni tipo di narrazione, tanto più problematiche quanto più gravi le questioni che vengono sollevate (cfr. Welzer 2004). Soprattutto laddove si ricostruisce il coinvolgimento delle generazioni precedenti nella barbarie, sia come vittime sia (e questa è la novità degli anni 2000) come carnefici, il risultato è spesso poco nitido. A questo proposito, un gruppo di sociologi guidato da Harald Welzer ha pubblicato un interessante saggio, dal titolo *Opa war kein Nazi* (*Mio nonno non era nazista*, Welzer et al. 2003), frutto di una serie di

interviste a esponenti delle generazioni più giovani, mettendo in luce le strategie difensive nei confronti dei familiari più anziani. Il carattere discorsivo della memoria familiare fa sì che le storie che sono trasmesse da una generazione all'altra non siano racconti già totalmente definiti, ma si trasformino attraverso il dialogo, in un processo che ha molto a che fare con l'emotività, con l'empatia e con la compassione. Ciò che emerge dai colloqui è la tendenza al rifiuto della colpa nell'ambito privato, messa in atto dai discendenti tedeschi dei carnefici tramite la torsione, la semplificazione o la negazione degli avvenimenti storici. Le memorie familiari tendono a smorzare gli episodi, raccontati ad esempio dagli ex soldati, decontestualizzandoli da un preciso contesto spaziale e temporale. Il ricordo si irrigidisce così in formule stereotipate che non tengono conto del luogo e del tempo in cui l'evento è avvenuto, né delle sue premesse e conseguenze; gli aneddoti, anche quelli dolorosi, non si inseriscono in una storia più grande e collettiva, ma all'interno della memoria familiare tendono a essere utilizzati soltanto per definire la figura di chi li racconta o li ha raccontati in passato, nella cornice di forte empatia cui già si accennava. Ciò che nel discorso pubblico è rimasto centrale, ossia la sofferenza delle vittime del nazismo, ipostatizzata nel concetto di 'Auschwitz', è del tutto marginale se non praticamente assente nel discorso familiare. Quest'ultimo tende, per sua natura, alla giustificazione aprioristica del familiare coinvolto, e a sottolineare piuttosto le sofferenze causate a lui dal 'nemico', di volta in volta individuato nel regime hitleriano o in qualche suo sgherro in particolare, nei russi incontrati come avversari al fronte e poi come vincitori da cui fuggire durante *Flucht* e *Vertreibung*, nelle guardie dei campi di prigionia dopo la guerra. Ciò che Welzer, Moller e Tschuggnall rilevano è un atteggiamento apologetico di fondo che si mostra in quella che è in genere la formula di apertura delle conversazioni – «Mio nonno non era un nazista», appunto – la quale dà conto del fatto che tutte le conoscenze sulla realtà dei crimini nazisti accumulate dagli storici e dalla coscienza ufficiale tedesca non influiscono sull'immagine che dei propri familiari (e in generale della cosiddetta 'realtà') si conserva. Anche alcuni dei romanzi citati – in particolare Hahn (2003) e Dückers (2003) – ruotano intorno a questo problema, ogni tanto enfatizzandolo, ogni tanto cadendo nelle sue trappole e dunque 'sfuocando' i particolari e quasi impedendo al lettore di assegnare responsabilità certe.

L'altro ambito del passato che dagli anni Duemila è diventato centrale nella narrativa in Germania è l'attenzione per le sofferenze dei tedeschi, legate ai bombardamenti sulle città durante la guerra e ai fenomeni della *Flucht* di fronte all'avanzata dell'armata rossa e della *Vertreibung* dai territori ex tedeschi che dopo la guerra sono diventati polacchi, ucraini etc. Particolarmente interessante è il complesso di questi due ultimi fenomeni. L'entità dello spostamento di popolazione è impressionante: si tratta infatti di 14 milioni di persone, di cui almeno 2 milioni morte di stenti lungo il percorso. È un argomento presente nelle memorie familiari, ma assente dal discorso pubblico (se non per le proteste revansciste di gruppi marginali) e praticamente assente dal discorso della letteratura 'legittima' fino al 2002, con la novella *Im Krebsgang* di Günter Grass, che invece sdogana

l'argomento ed è la capostipite di una serie, si direbbe non ancora conclusa, di romanzi e opere che trattano il tema delle sofferenze tedesche.

Ciò che è particolarmente interessante nella novella è l'unione di passato e presente in un'avvincente ricostruzione di eventi posti su piani temporali differenti, che riguardano il presente della scrittura, negli anni Duemila, l'affondamento della nave *Wilhelm Gustloff*, carica di circa 10.000 profughi, il 30 gennaio 1945 a opera di un sottomarino sovietico, e la vicenda biografica del gerarca nazista da cui la nave prende il nome, negli anni Trenta. Quello che viene messo al centro, al di là degli avvenimenti narrati, è la domanda sulla capacità di ricordare e di porre il contenuto della memoria all'interno delle relazioni umane e storiche, in una circolazione viva di senso. La novella grassiana rappresenta forse il caso più emblematico delle possibilità di un'opera letteraria di agire sul discorso pubblico e orientarne gli interessi. Ciò che fino alla sua pubblicazione era rimasto principalmente nell'ambito dei circoli revanscisti legati per esempio al *Bund der Vertriebenen* (anche se non mancano testimonianze importanti e 'neutrali', cfr. Banchelli 2008) diventa improvvisamente materia di cui è possibile parlare senza essere tacciati di fanatismo nazionalista. *Il passo del gambero* compie un'operazione di sdoganamento: la storia personale dello scrittore impedisce di attribuirgli intenti nostalgici, e Grass è molto abile nel costruire un'immagine del popolo tedesco niente affatto appiattita sul ruolo di vittima della barbarie altrui. Tuttavia le sofferenze dei tedeschi durante la *Flucht*, ipostatizzate nell'affondamento della nave *Wilhelm Gustloff*, costituiscono il punto centrale della ricezione dell'opera – che pure ha contenuti assai variegati – da parte del pubblico. La novella ha un grande e immediato successo, trascinando con sé tutta una serie di interventi mediali di vario genere, da reportage sui giornali a documentari a libri di memorie sugli stessi temi. Tale successo è certamente legato alle doti di narratore e al prestigio personale dello scrittore; ma in larga parte esso è dovuto al 'realismo' del tema che tratta, cioè alla sua vicinanza a temi rimasti per decenni in un ambito sotterraneo della cultura tedesca, in quella che Assmann (1999) definisce "memoria archivio".

Anche in questo caso, insomma, è il "passato che non passa", insieme alle ossessioni che ad esso sono legate, a innervare di realismo la letteratura tedesca. I fatti su cui si basano le narrazioni citate si sottraggono all'interpretazione, ma non per questo la storia diviene solo retorica, come sostiene Hayden White. L'esempio più interessante in questo senso è certo l'opera di W. G. Sebald (cfr. Gilodi 2012), come già si accennava: i moduli realistici della narrazione sono intrisi di angoscia malinconica per la violenza della storia e della natura, e le biografie che il suo narratore ricostruisce non sono descrizioni di eventi in una serie cronologica, quanto raccolte di disparati aspetti della vita di una persona, che compongono un'immagine frammentaria ma ben definita; la narrazione consiste sempre in realtà nella descrizione di questo processo di raccolta. Il narratore di W. G. Sebald, ricorrente in tutte le opere, è infatti un raccoglitore di storie, un ascoltatore attento che riporta le parole e le immagini in cui si imbatte nelle sue peregrinazioni; non si limita a raccontare una vicenda o una biografia, ma ricostruisce il processo di

avvicinamento attraverso il quale è arrivato alla narrazione. Caratteristico è l'uso di inserire fotografie in bianco e nero, spesso di incerta interpretazione, nei testi, giocando con le attese del lettore. Da un lato le fotografie forniscono, con la loro immediatezza, la sensazione di poter accedere direttamente al passato; dall'altro sottolineano la definitiva assenza di ciò che rappresentano. In questa tensione fra presenza e assenza si gioca la possibilità di attuare l'imperativo del ricordo che guida questi testi.

Per Sebald il recupero della memoria richiede un percorso di natura linguistica, come dimostra palesemente il bisogno che hanno alcuni personaggi, come Austerlitz, di raccontarsi – e come dimostra in fondo l'intera sua opera. Ma la pagina scritta è il punto d'incontro fra la necessità della rappresentazione degli eventi e l'impossibilità di farlo. Il nucleo centrale della sua prosa sta proprio nella distorsione della prospettiva storica operata tramite il gioco fra realtà, messa in scena mentale del ricordo e finzione letteraria, un procedimento che porta a una rappresentazione paradossalmente meglio capace di rendere la realtà: a un validissimo realismo, per quanto *sui generis*. Anche di Sebald bisogna rilevare l'eccentricità: emigrato in Inghilterra negli anni Sessanta, è stato per decenni docente di Letteratura tedesca presso l'università dell'East Anglia. Forse questa condizione marginale per il mondo tedesco, ma ben addentro allo spazio accademico anglosassone, ha contribuito alla coloritura postmoderna che anima i suoi libri, ma che – come detto – non ne costituisce certamente l'essenza. Per Sebald, come per altri, il postmodernismo non è in fondo che un altro approccio alla *Vergangenheitsbewältigung* (cfr. Ryan 1992).

Resta la condizione paradossale di una letteratura, e di una intera cultura, che sembrano realiste più per coazione a ripetere – a seguito di traumi non elaborati – che per scelta. Inoltre, lo sguardo sul passato sembra bloccare per certi versi quello sul presente, sulle sue violenze e contraddizioni; la realtà continua a essere qualcosa di molto complicato, anche in Germania.

## BIBLIOGRAFIA

- APITZ, B. [1958] 1961. *Nackt unter Wölfen*. Halle: Mitteldeutscher Verlag. Ed. it. *Nudo tra i lupi*. Trad. di A. Silvestri Giorgi. Milano: Baldini e Castoldi.
- ARNOLD, H. L. 2005. *Die Gruppe 47: ein kritischer Grundriss*. Reinbek: Rowohlt.
- ASSMANN, A. e FREVERT, U. 1999. *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.
- ASSMANN, A. [1999] 2002. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck. Ed. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Trad. non segnalato. Bologna: Il Mulino.

- ASSMANN, J. [1992] 1997. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck. Ed. it. *La memoria culturale. Struttura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Trad. di F. De Angelis. Torino: Einaudi.
- BANCHELLI, E. 2006. *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie*. Bergamo: Sestante.
- 2008. "L'esodo dai territori orientali nella letteratura tedesca", in *Naufraghi della pace*. A cura di G. Crainz, R. Pupo, S. Salvatici, 193-207. Roma: Donzelli,
- BEUTIN, W. et. al. 1992. *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* von W. Beutin, K. Ehlert, W. Emmerich, H. Hoffacker, B. Lutz, V. Meid, R. Schnell, P. Stein, I. Stephan. Stuttgart: Metzler.
- BIGNAMI, M. (a cura di) 2008. *Antologia del Gruppo 47. Autori tedeschi dal 1947 al 1967*. Roma: Aracne.
- BONIFAZIO, M. 2013. *La memoria inesorabile. Forme del confronto con il passato tedesco dal 1945 a oggi*. Roma: Artemide.
- BOURDIEU, P. [1979] 1983. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit. Ed. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Trad. di Guido Viale. Bologna: Il Mulino.
- BRUSSIG, T. [1995] 1999. *Helden wie wir*. Berlin: Volk und Welt. Ed. it. *Eroi come noi*. Trad. di M. Bistolfi. Milano: Mondadori.
- CAMBI, F. 2009. "1945-1968: il contributo della letteratura al progetto socialista", in SISTO, 2009: 25-124.
- CHAUMONT, J.-M. 1995. "Auschwitz oblige?": cronologie, periodizzazioni, inintelligibilità storica", in *Insegnare Auschwitz: questioni etiche, storiografiche educative della deportazione e dello sterminio*. A cura di E. Traverso, 40-65. Torino: Bollati Boringhieri.
- CHIARLONI, A. 1998. *Germania '89. Cronache letterarie della riunificazione tedesca*. Milano: Franco Angeli.
- 2009. "1968-1989: Una letteratura critica verso il riconoscimento internazionale", in SISTO, 2009: 125-215.
- CONNOR, S. 2004. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DÜCKERS, T. 2003. *Himmelskörper: Roman*. Berlin: Aufbau.
- EMMERICH, W. 1992. "Die Literatur der DDR", in BEUTIN et al. 1992: 458-525.
- FUCHS, A. 2006. "From 'Vergangenheitsbewältigung' to Generational Memory Contests in Günter Grass, Monika Maron and Uwe Timm." *German Life and Letters* 59, 2: 169-186.
- GALLI, M. 2009. 1989-2009: *Cronache di Atlantide*, in SISTO, 2009: 217-330.
- GAZZÈ, M. 2015. *La vita com'è* (canzone), in *Maximilian* (CD). Milano: Universal.
- GILODI, R. 2012. "Ermeneutica del frammento e narrazione. Storia e memoria in W. G. Sebald." *Cosmo*, 1: 63-70.
- GRASS, G. 2002. *Im Krebsgang. Novelle*. München: Steidl. Ed. it. *Il passo del gambero*. Trad. di C. Groff. Torino: Einaudi.
- GRAY, R. T. 1993. "The Dialectic of Enlightenment. Patrick Süskind's *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture." *PMLA*, 108, 3: 489-505.
- HAHN, U. 2003. *Unscharfe Bilder*. München: Deutsche Verlagsanstalt.

- HAMBURGER INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG (Hrsg.) 1999. *Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption der Ausstellung »Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944«*. Hamburg: Hamburger Edition.
- HARDTWIG, W. 2008. *Zeitgeschichte in der Literatur 1945-2005. Eine Einleitung*. In *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*. Hrsg. von E. Schütz, W. Hardtwig. 7-25. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- HAUENSTEIN, R. 2014. "Der deutschsprachige postmoderne historische Roman: W.G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz als historiographische Metafiktionen." *Anuari de filologia. Literatures contemporànies*, 1-25.
- HENSEL, J. [2002] 2009. *Zonenkinder*. Hamburg: Rowohlt. Ed. it. *Zonenkinder: Figli della Germania scomparsa*. Trad. di M. G. Zini, a cura di K. B. Gilardoni-Büch. Milano, Udine: Mimesis.
- HIRSCH, M. 1997. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- HOESTEREY, I. 1991. "Postmodern Bricoleurs: The New Syncretism." *German Studies Review*, 14, 3: 587-596.
- HUYSEN, A. e SCHERPE, K. R. (Hrsg.) 1986. *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek: Rowohlt.
- JACOBSON, M. R. 1992. "Patrick Suskind's Das Parfum: A Postmodern *Künstlerroman*" *German Quarterly* 65, 2: 201-211.
- KYORA, S. 2003. "Postmoderne Stile. Überlegungen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur." *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2: 287-302.
- LEEDER, K. Ed. 2009. "From Stasiland to Ostalgic. The GDR Twenty Years After." *Special Issue of Oxford German Studies*, 38, 3.
- LUKÁCS, G. [1949] 1956. *Thomas Mann*. Berlin: Aufbau. Ed. it. *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*. Trad. di G. Dolfini. Milano: Feltrinelli.
- [1920] 1971. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand (ed. or. Berlin: Cassirer). Ed. it. 1962. *Teoria del romanzo: saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*. Trad. di F. Saba Sardi. Milano: Sugar.
- LÜTZELER, P. M. 1990. "Einleitung: Von der Spätmoderne zur Postmoderne. Die deutschsprachige Literatur der achtziger Jahre." *The German Quarterly*, 63, 3/4, (*Literature of the 1980s*): 350-358.
- 2005. *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur: Diskurs-Analyse-Kritik*. Bielefeld: Aisthesis.
- MARON, M. 1999. *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- NADIANI, G. 2008. "Il caso Germania: la scrittura 'silenziosa' e i traffici del marketing." *Le reti di Dedalus*. (rivista online: [www.retidedalus.it/Archivi/2008/ottobre/PRIMO\\_PIANO/nadiani.htm](http://www.retidedalus.it/Archivi/2008/ottobre/PRIMO_PIANO/nadiani.htm) (cons. 4.6.2016)).
- NOLTE, E. [1986] 1987. "Vergangenheit, die nicht vergehen will." *Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 6.6; ora anche in "Historikerstreit." *Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, München-Zürich: Piper 1987, pp. 39-47. Ed. it. in RUSCONI 1987: 3-10.

- NÜNNING, A. 2004. "Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne? Typologie und Thesen zu einem theoretischen Kurzschluß", in *Europäische Romane der Postmoderne*. Hrsg. von A. Maler et. al. 9-35. Frankfurt am Main: Lang.
- ORTHEIL, H.-J. 1987. *Das Lesen- ein Spiel. Postmoderne Literatur? Die Literatur der Zukunft!* in *Deutsche Literatur 1986. Jahresüberblick*. Hrsg. von V. Hage in Zusammenarbeit mit A. Fink. Stuttgart: Reclam.
- PONZI, M. 1987. "Il cortocircuito comunicativo ovvero La funzione comunicativa della letteratura nella Rdt." in *La valigia di Heidelberg. Tendenze della narrativa nell'altra Germania*. A cura di P. Chiarini e L. Secci, 35-51. Roma: Editori riuniti.
- ROBIN, R. 2005. *I fantasmi della storia. Il passato europeo e le trappole della memoria*. Trad. di C. Saletti e L. Di Genio. Verona: Ombre corte.
- RUSCONI, G. (a cura di) 1987. *Germania, un passato che non passa: i crimini nazisti e l'identità tedesca*, Torino: Einaudi.
- RYAN, J. 1990. "The Problem of Pastiche: Patrick Süskind's *Das Parfum*." *German Quarterly* 63, 3-4: 396-403.
- 1992. "Postmodernism as «Vergangenheitsbewältigung.»" *German Politics & Society*, 27 (*Getting over the Wall: Recent Reflections on German Art and Politics since the Third Reich*): 12-24.
- SCHNELL, R. 1992. *Die Literatur der Bundesrepublik*, in BEUTIN et al. 1992: 526-605.
- SEBALD W. G. [1995] 2010. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt a. M.: Eichborn. Ed. it. *Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*. Trad. di A. Vigliani. Milano: Adelphi.
- [2001] 2002. *Austerlitz*. München: Hanser. Ed. it. *Austerlitz*. Trad. di A. Vigliani. Milano: Adelphi.
- SIM, S. 2005. *The Routledge Companion to postmodernism*. London, New York: Routledge.
- SISTO, M. (a cura di) 2009. *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*. Milano: Scheiwiller.
- SPARSCHUH, J. [1995] 2000. *Der Zimmerspringbrunnen. Ein Heimatroman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. Ed. it. *Il venditore di fontane*. Trad. di M. Galli. Firenze: Le Lettere.
- SÜSKIND, P. 1985. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes. Trad. it. *Il profumo*. A cura di Giovanna Agabio. Milano: Longanesi.
- TELLKAMP, U. [2008] 2010. *Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Ed. it. *La torre. Storia di una moderna Atlantide*. Trad. di F. Gabelli. Milano: Bompiani.
- TIMM, U. [2003] 2005. *Am Beispiel meines Bruders*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. Ed. it. *Come mio fratello*. Trad. di M. Carbonaro. Milano: Mondadori.
- WACKWITZ, S. 2003. *Ein unsichtbares Land. Familienroman*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- WELZER, H. 2004. "Schön Unscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane." *Mittelweg* 36, 1: 53-64.
- WELZER, H.; MOLLER, S.; TSCHUGGNALL, K. 2003. *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- WOLF, C. 1987. "Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann." In *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*, 773-805. Darmstadt und Neuwied: Aufbau.

— [1983] 1984. *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*. Berlin und Weimar: Aufbau. Ed. it. *Cassandra*, trad. e postfazione di A. Raja. Roma: e/o; *Premesse a Cassandra. Quattro lezioni su come nasce un racconto*, trad. e note di A. Raja. Roma: e/o.

ŽDANOV, A. A. 1970. "Sulla letteratura", in *Arte e socialismo*. 61-72. Milano: Cooperativa Nuova Cultura.

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.



GIANLUCA CUOZZO

# UN MONDO ALLA DERIVA: REALISMO, ENTROPIA, SALVEZZA

*Tra filosofia e letteratura*

**ABSTRACT** The present essay emphasizes philosophy's responsibility to face the embarrassing reality of a world overcome by waste and refuse. The reckless deal struck by disposable goods, the immense opportunities for technical manipulation of reality, and the hellish landscape of urban dumps in the consumer society, might transform the Earth into an endless Gomorrah replete with concrete, ruins, and refuse. Living in a disfigured landscape – where nature is but a fragment of an ancient beauty and abundance – means entering the era of allegory, *tout court*. In this era, human existence is forced to dwell in a lunar landscape, such as those described by P.K. Dick – i.e., the *locus* of rotting refuse, where everything gets swiftly reduced to “kipple” and “gubble”.

Yet, even though in the form of a fragment, as an allegory of its former self, nature does retain a historical dimension – namely, that dimension of time which the social universe has relinquished in the name of the “always identical and always new”, and of the irrevocability of a particular historico-contingent outcome.

Even a disfigured nature can create a concrete utopia of reintegration, by virtue of its historical dimension. In other words, neither the waste of nature, nor the dreams of salvation, are exonerated from mutual solidarity; being interconnected, they can push imagination into remote and long-forgotten lands, which retain a feeling of happiness, the name of which – now unsayable in history – is the regained Eden.

**KEYWORDS** Ecology, Waste, Aurelio Peccei, Philip K. Dick, Consuming Life, Technology, Utopia

## a. Finzione, realtà e spazzatura

Prendo le mosse da un frammento di Walter Benjamin del 1928, dal titolo *Stazione di servizio*, in cui, a proposito di letteratura e realtà, si dice:

La costruzione della vita dipende in questo momento assai più dai fatti che dalle convinzioni. E anzi da un genere di fatti che quasi mai finora, da nessuna parte, sono divenuti fondamento di convinzioni. In simili circostanze una vera attività letteraria non può pretendere di svolgersi in un ambito riservato della letteratura: questo è piuttosto il modo in cui si manifesta di regola la sua infruttuosità. Una reale efficacia della letteratura può realizzarsi solo attraverso un netto alternarsi di azione e scrittura: in volantini, opuscoli, articoli di rivista e manifesti deve plasmare quelle forme dimesse che

corrispondono alla sua influenza all'interno delle collettività attive meglio dell'ambizioso gesto universale del libro (Benjamin [1928] 2006, 3).

Verso la fine delle mie considerazioni tenterò qualcosa di analogo a quanto svolto da Benjamin, contaminando la filosofia con generi decisamente poco aulici: réclame e slogan pubblicitari, anzitutto, che sono il volto leggiadro, apparentemente innocuo, di un certo tipo di procedure di occultamento della realtà (l'*antirealismo* delle odierne filosofie dell'immagine, altrettante fantasmagorie consumistiche volte al consolidamento dell'utopia realizzata: la poderosa finzione entropica inscenata dal capitalismo postmoderno, «multinazionale e mediatico»; Jameson [1991] 2007, 65).

La *logica del simulacro*, di fatto, è quell'ideologia totalizzante che ha per nome postmodernismo; una sorta di «utopismo rovesciato» (Ferraris 2012, 24) in cui la merce, trasfigurata in simbolo totale che deve poter soddisfare ogni spettro di bisogno, rappresenta la riduzione della realtà al marchio, al logo della ditta produttrice – mentre il mercato dei consumi (l'odierno «sostituto della divinità») è il luogo fisico di questa magica conversione, a causa di cui l'uomo si trasforma in perfetto «consumatore di immagini» (Jameson [1991] 2007, 278-279). Del resto, «le immagini crudeli e violente che al mattino suscitano la nostra pietà, lo stesso pomeriggio vengono stilizzate e usate come simbolo dai media» (Ballard [1970] 2001, 29).

Nell'odierna economia, appena al di sotto dello scintillante *derma mediatico* predisposto dai media, la costituzione del vivente cade «in balia di penetranti relazioni monetarie», mentre «la Terra si assottiglia sino a un quasi-nulla, finché della sua regale estensione non resta altro che un logoro logo» (Sloterdijk [2005] 2007, 34): al suo posto un'immonda coltre di scarti, «avviluppati in tersi sacchi di plastica», sale fino al cielo, come nella pestilenziale Leonia di Italo Calvino ([1972] 2008, 113). Questa città «invisibile» sembra crescere a vista d'occhio sulle proprie rovine, fedele al quesito entropico posto dall'oracolo blasfemo dei consumi a ciascuno dei suoi abitanti: «Dimmi cosa butti via e ti dirò chi sei!» (Baudrillard [1970] 2006, 28).

Lo *show* planetario in cui siamo immersi, d'altra parte, svezza lo sguardo dalla realtà sensoriale del mondo, lo rende autonomo e indipendente dal dato reale, inebriandolo con una fantasmagoria di immagini (una sorta di interfaccia affabulatorio e mistificante) che sono i pilastri di «un mondo senza rapporti con la terra», senza «materialità carnale» (cfr. Illich [2004] 2009, 191-192.): «Ecco perché la realtà concreta, sotto il nostro tocco, sembra perdere di spessore e risolversi nel suo apparire. Di più: finisce per diventare semplice apparenza» (Fabris 2014, 70).

Solo la spazzatura, il controcanto mostruoso della nostra produzione di gadget scintillanti e d'immagini senza referente, può risvegliarci da questo sogno ipnotico: il suo lezzo già penetra nelle narici durante il dormiveglia alle prime ore del mattino, poco prima che il viaggio in auto verso il luogo di lavoro – tra smog, ingorghi stradali, bidoni riversi e clacson assordanti – ponga fine alle fantasie edeniche con cui ci siamo cullati nei frangenti di appagamento illusorio. Magari prefigurandoci la città utopica della *viabilità*

*assoluta*, senza ostacoli, vigili urbani e CO<sub>2</sub>; come in un immenso spot pubblicitario, esteso quanto la realtà intera, siglato *Libertà in movimento* e *Natural Power* – in cui i veicoli senza scarichi procedono su strade deserte che s'insinuano tra felci, sequoie e cerbiatti incuriositi da tanta ecocompatibilità. Un'auto può farsi persino eloquente, trasformando i suoi pistoni negli araldi di un nuovo e suadente messaggio di pace, che promette la riconciliazione assoluta tra tecnica e ambiente: «Io sono la purezza, io sono l'amore e siamo fatte della stessa materia di cui sono fatti i sogni. Senza cuore saremmo solo macchine!».

In un simile contesto *iperreale*, tale da rendere la realtà «sottile, apparente, spettacolare» (Fabris 2014, 71), notava lo scrittore britannico James G. Ballard, finzione e realtà si scambiano di ruolo sino a non essere più distinguibili l'una dall'altra:

Politica per l'era della tv via cavo. Impressioni fugaci, l'illusione che ci sia un significato sopra un mare di vaghissime emozioni. Stiamo parlando di un tipo di politica virtuale che non ha nessun legame con la realtà, anzi questa politica *ridefinisce il concetto stesso di realtà* (Ballard [2006] 2006, 108; il cors. è mio).

Ma non basta rendersi conto della mole delle scorie prodotte per dubitare di simili narrazioni eterotopiche, che trasudano di «espressioni ridondanti, eclatanti e vuote»? (Bernays [1928] 2012, 103) I nostri sogni radiosi e progressivi, notava DeLillo in *Underworld*, a causa della spazzatura che s'insinua subdolamente nel nostro subcosciente, già sono perturbati da «ratti e paranoia»: l'immondizia, di fatto, «sembra dotata di vita propria, una specie di minaccia vegetale in fermento che fa pressione per uscire dai bidoni e dalle scatole, è rumorosa e irrequieta» (DeLillo [1997] 1999, 385). Il nostro pattume, «il segreto commerciale della creazione moderna» (Bauman 2007, 28), è forse il cavallo di Troia che il mondo vero introduce di nascosto nella nostra rappresentazione aleatoria e surrettizia del reale. Solo la spazzatura, che *rifiuta* ogni dialettica della produzione del senso, è in grado di mettere a nudo il circolo vizioso della civiltà dei consumi, secondo cui «la popolazione non può crescere senza alimenti, la produzione di alimenti viene stimolata dall'espansione del capitale; ma più capitale richiede più risorse naturali, e queste, una volta eliminate come rifiuti, sono fonte di inquinamento, che interferisce con la crescita tanto della popolazione quanto della produzione di alimenti» (Meadows et al. [1972] 1973, p. 75).

## b. Realismo ed ecologia

Il sottotitolo di questo saggio, sulla scorta del richiamo di Benjamin ai fatti e alla necessità dell'azione politica in filosofia, potrebbe essere *la filosofia che serve* (così in effetti ho intitolato un volume di prossima pubblicazione, che tratta diffusamente delle tematiche ecosofiche; Cuzzo 2017). Occorre però una breve cronistoria della nascita di questo inusitato sodalizio concettuale, quello tra filosofia e utilità (all'insegna di una posizione filosofica di tipo realista). Tale accostamento ha un responsabile, Luca

Mercalli. Durante una nostra conversazione che risale all'estate del 2013, mi disse: "Gianluca, hai mai pensato a un titolo pragmatico per un tuo libro? Una cosa come *La filosofia che serve*. Tanto per sfatare l'idea che la filosofia non serva a nulla. Darebbe visibilità al tuo lavoro...".

Eravamo davanti a una bottega antiquaria senza pretese, di quelle tipicamente torinesi, appena ai margini del centro – una sorta di robivecchi polveroso che sembrava uscire dai romanzi di Charles Dickens, esercizio trasformato in seguito dal figlio dell'anziano proprietario in un negozio alla moda, in cui le vecchie croste dipinte, invendute da anni, diventano improvvisamente magnifiche opere della scuola di Delacroix e Lorrain. Mercalli, tra tanti capolavori, si soffermò su un paesaggio alpino, con tanto di baita sullo sfondo. "Mi piace il soggetto, a prescindere dal valore del dipinto...", disse al cospetto del proprietario esterrefatto, che lo aveva infine riconosciuto esclamando con un certo acume: "Ma lei è uguale a come appare alla tv!". Ora, è da quel momento che ho cominciato a pensare alla schizofrenia percettiva indotta dagli strumenti mediatici, dando in parte ragione a Baudrillard quando scriveva che i nuovi media sono la causa prima dell'olocausto della realtà: un'apocalisse morbida e poco appariscente, che ci porta dritti dritti ad «un inferno molle e climatizzato» (Baudrillard 1986, 115) – quello dei simulacri, i nuovi idoli tirannici che fanno assomigliare le nostre vite a quelle di quei personaggi che, nel film *Matrix*, scelgono immancabilmente la pillola blu. Tanto per dimenticare le brutture del mondo, e per continuare a vivere nell'orgia vivida e consolatoria dei simulacri.

Da allora ho pensato più volte a quel suggerimento ancillare (la filosofia che serve a qualcosa), ma sempre con un certo imbarazzo. La paura del mondo, pensavo. Ma la filosofia, dicevo fra me e me, dovrebbe osare. Già Paul Valéry si lamentava di certi pensatori, disinteressati alle asperità del reale, definendoli «meticolosi contabili di ciò che esiste» (Valéry [1894] 2012, 41). Oggi figure di questo tipo abbondano, ma per tali intenti – sterili e senza il nerbo dell'innovazione – esiste già la piatta politica economica promossa dai governi europei, in preda alla Trimurti finanziaria UE, BCE e FMI – il trionfo del fatalismo, della rassegnazione e dell'ignavia, che sta pervadendo ogni poro della cultura e dello spirito. Si tratta di «una profonda riluttanza a parlare e ad agire» (Arikha [2007] 2009, 191), condizione di psicastenia (o paralisi emotiva) che è la servitù al presente da parte dello spirito accidioso – quel fatalismo di massa che porta «ad una depressione collettiva e a uno smarrimento dei veri desideri condivisi» (Zoja 2013, 8), sostituiti da falsi desideri egoistici per oggetti che dimentichiamo il giorno dopo.

Ora, una replica arguta a questa mentalità accidiosa, succube dell'economia finanziaria, l'ho trovata nella narrativa di DeLillo: la Grecia, si dice in un bellissimo racconto del 2010, ha nascosto il suo debito pubblico, e la crisi si sta diffondendo alla velocità della luce al resto della fascia meridionale, e all'eurozona in genere. Replica: «Crisi è una parola greca». Sì, certo, ma le ripercussioni a lungo termine del *credit default swap*, dello *spread* e via dicendo, senza i commissariamenti di routine e la funzione

salvifica della Troika, porteranno l'economia finanziaria nel caos. Replica: anche «Caos è una parola greca» (DeLillo [2011] 2013, 162).

Il titolo suggeritomi era senz'altro accattivante, ma non avevo mai pensato che quello che scrivevo potesse servire realmente a qualcosa. Mi dedicai allora a un altro volume, *Utopie e realtà* (Cuozzo 2015), senza nessuna pretesa di cambiare il mondo, ma offrendo qualche indicazione – e, credo, alcune soluzioni teoriche di massima – in merito ai problemi legati alla crisi ambientale e alla risaputa canzonetta secondo la quale non esisterebbero alternative al nostro attuale *modus vivendi*, dissennato e sprecone.

Da allora, il panorama della filosofia è senz'altro mutato, e in meglio. Il *Nuovo Realismo*, con le pubblicazioni di Maurizio Ferraris, ha riportato la filosofia con i piedi per terra, offrendo una replica piuttosto articolata all'esclamazione esterrefatta del negoziante “ma lei è uguale a come appare alla tv!” – stupore in cui s'insinua, sempre e di nuovo, il genio maligno e falsificatore del postmoderno: come scrive Ferraris, «il sogno di una immaginazione assolutamente produttiva, così come quello di un intelletto totalmente attivo [...], senza alcuna compromissione con la recettività, risulta sistematicamente imparentato con una cancellazione della tabula» (Ferraris 2011, 51), operazione tipica dei nuovi cantori delle immagini.

La crisi globale, finanziaria ed ecologica, d'altro canto, è sulla bocca di tutti, fa parte della nostra realtà quotidiana. Assoggettato al solo imperativo dell'oracolo/moloch chiamato Mercato dei Consumi – «crescete e rottamate, questo sia il vostro unico credo» (Sertorio 2002, 151) – il mondo ambiente rischia di ridursi al mero «fantasma di una natura assassinata» (Vasquez Montalbán [1997] 2012, 266). Parafrasando Benjamin a proposito del nano teologico della Tesi I *Sul concetto di storia*, la natura, oggi, è piccola e brutta, ed è meglio non si faccia vedere. E l'ecosofia, il nome che attualmente deve prendere la filosofia della natura spogliata di ogni reminiscenza neoromantica – sotto forma di vano *romantisme de la terre* (Maffesoli 2009, 17) –, sembra offrire quel dato di realtà che mostra di per sé una valenza essenzialmente utopica<sup>1</sup>: oramai, più che essere oggetto di esperienza, la natura pare abitare nei sogni più riposti dell'uomo, orientando i suoi vissuti verso l'adempimento di un'antica promessa di felicità. Un nuovo Eden, in cui «rivivere i giorni della tua infanzia, un posto dove tu possa toglierti le scarpe e scorrizzare a piedi nudi»<sup>2</sup> – contesto del vivere in cui sia ancora possibile «un rapporto

---

<sup>1</sup> Per i riferimenti al carattere utopico del realismo (o utopia realista), a cui qui ci si riferisce, rimando a B. Sousa Santos, che scrive: con utopia realista «s'intende l'inizio della costruzione di un futuro altro – ma non in un altro luogo, bensì qui ed ora. Se è vero che le utopie hanno il loro tempo, il nostro tempo è precisamente il momento esatto delle utopie realiste» (De Sousa Santos, B. *et al.* 2013, 212).

<sup>2</sup> Questo sogno di reintegrazione è espresso, in una realtà post-apocalittica del futuro, da Allen, uno dei personaggi centrali del racconto distopico *Redenzione immorale* di P.K. Dick [1956] 2011, 92.

pienamente puro e grande con il tutto della natura, del cosmo» (Benjamin [1916] 2008, 265).

Nel desiderio di un mondo migliore che chiamiamo utopia l'ambiente e la difesa delle forme di vita non umane [...] rappresentano la maggior novità del nostro secolo. Essi irrompono in qualunque progetto di miglioramento (Zoja 2013, 148).

Nel frattempo, spinto dalla nuova piega realista della filosofia e dalla preoccupazione per la crisi ambientale, ho avuto la fortuna di imbattermi nelle opere di Aurelio Peccei, imprenditore e manager torinese di successo, che nel 1968 fondò il Club di Roma, associazione che commissionò al MIT i vari rapporti su i limiti della crescita (il primo rapporto è del 1972: Meadows et al. 1972). La sua idea di un *Nuovo Umanesimo*, «una filosofia di vita umana» capace di saldare insieme scienza, etica, filosofia e tecnica, ha trasformato in più di un punto la mia idea della filosofia; il compito del filosofo, al cospetto dell'odierno “tempo-ora della decisione ecologica”, potrebbe infatti consistere nel «ravvivare, rinnovare, scoprire o ricavare motivazioni e valori culturali, non materiali (spirituali, filosofici, etici, sociali, estetici), che di per sé consentano alla società umana di evolvere verso condizioni di equilibrio interno e di comunione con la natura» (Peccei [1974] 1986, 73).

Per certi versi, lo scopo teorico che mi sono da allora prefissato è quello di far convergere le nozioni di registrazione mnemonica e responsabilità morale (al centro dell'ontologia degli oggetti sociali di Ferraris) verso una cultura ecologista (necessariamente realista) della sopravvivenza – quel compito immane che Peccei assegnava al nuovo millennio: «O eleviamo e sviluppiamo la nostra qualità di vita, in armonia con i cambiamenti che provochiamo nel mondo esterno, oppure la nostra sarà una corsa verso la catastrofe» (Peccei [1974] 1986, 72).

Posso dunque dire che il nucleo di questo percorso è andato configurandosi come la delineazione di una *filosofia realista ed ecologista*, attenta al mondo naturale e ai suoi equilibri. Per esprimere in una formula questo incontro tra realismo ed ecologia, direi quanto segue: per risolvere i problemi del presente occorre rinunciare a quella immagine precostituita della realtà che definirei “diponibilità-mondo” (un mondo fatto di pure immagini spettacolari, che creano l'illusione dell'abbondanza illimitata di beni), accedendo – mediante una riattivazione della memoria e della percezione – al *sistema-mondo reale*, l'ecosistema, con cui fare i conti in ogni nostro proposito e azione. La posizione di Ferraris, mirante a ristabilire il primato dell'ontologia sull'epistemologia, è funzionale al superamento di quella «dissonanza conoscitiva» (cfr. Kunstler [2005] 2005) che – in preda a un atteggiamento ipercostruttivista – abbiamo instaurato nel nostro rapporto con il mondo.

### c. Realismo e letteratura

Che rapporto ha tutto ciò con la letteratura? Inutile dire che letteratura e filosofia si rapportano tra loro in vario modo, essendo forse – come già voleva Italo Calvino nella prima delle *Lezioni americane*, “Leggerezza” (Calvino [1988] 2002) – le due facce di un’unica interpretazione “defatalizzante” della realtà, in grado di produrre una «sottrazione di peso» dalle dinamiche sclerotizzate del vivere. Questa lettura ancipite dovrebbe affrancare lo spirito da quella gabbia d’acciaio che è divenuto il mondo, affinché emergano dalle sue strutture rigide e opprimenti leggerezza, velocità e agilità di pensiero. Si tratta, dunque, di sottrarsi dal *nomos* di una realtà pietrificata dallo sguardo di Medusa, che trasforma ogni essere vivente nella statua granitica di se stesso: questo è l’aspetto irrigidito dei nostri sogni terrificanti, «incubi di pietra» (così scriveva Honoré Balzac, andando coi pensieri ai cosiddetti *mascarons*, le grottesche che decorano le arcate del Pont Neuf), in cui rischia di trasformarsi l’umano contesto del vivere permeato da una tecnica onnipervasiva e dallo sfruttamento intensivo imposto dal «Dio Capitale» (Benjamin [1921] 2013, 47.).

Calvino riprende qui un mito antico, svolgendolo in senso storico ed esistenziale: quello di Perseo, capace di sottrarsi allo sguardo inesorabile della Gorgone (simbolo di una realtà opprimente) vedendo la sua immagine riflessa nello specchio bronzeo del suo scudo splendente. Perseo dirige lo sguardo «su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in una immagine catturata da uno specchio» (Calvino [1988] 2002, 8), e così sopravvive ad una realtà fatale, che vorrebbe ridurre la sua *nuda vita* alla sfingea legge di un destino senza nome e senza volto. La storia narrata dal mito, suggerisce Calvino, si dipana in tappe successive di progressivo alleggerimento: dal sangue del *caput mortuum* di Medusa nasce il cavallo alato Pegaso; Perseo, già dotato di calzari alati, cavalca a sua volta il suo destriero alato; da un suo colpo di zoccolo sul monte Elicona scaturisce la fonte da cui bevono le Muse, ispiratrici dell’arte e delle lettere.

Ma qual è il mito di oggi da cui filosofia e letteratura potrebbero liberarci? A mio modo di vedere, si tratterebbe del capitalismo mediatico e finanziario, il quale, tra le varie formazioni politico-economiche che si sono via via succedute, ha favorito la «riattivazione delle forze mitiche» (Benjamin [1982] 1986, 511), la riemersione dell’«arcaico universo simbolico della mitologia» (Ivi, 597) – proponendosi, dunque, come una seconda natura che ha su di noi il potere del fato. Mito, d’altronde, «è ciò in cui si crede talmente che non si crede più nemmeno di crederci» (Panikkar 1993, 15); e *Ananke* è la maschera ideologica indossata dal presente dato, assumendo il nostro *modus vivendi* (irreggimentato dalla mistica del PIL e dal teorema illusionistico della crescita ad oltranza) i tratti del primigenio strapotere della natura sull’uomo – ecco cosa si cela nella formula benjaminiana della «*facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario» (Benjamin [1925] 2001, 202): un mondo agonizzante, che non ha futuro, inchiodato al proprio destino luttuoso. Detto con Karl Löwith, «una strana coincidenza di fatalismo e volontà di progresso contraddistingue oggi ogni considerazione circa il

procedere della storia. Il progresso incombe oggi su di noi, è divenuto la nostra sorte» (Löwith [1964] 1985, 167). Nulla di più convincente, nel descrivere la situazione in cui oggi versa la schiatta umana, che riattingere dunque al mito di Prometeo, da un lato, e a quello del vaso di Pandora, dall'altro: siamo infatti in balia di immani forze autodistruttive, scatenate dalla nostra azione cieca, smisurata e oltraggiosa; «la crisi ecologica è *pandorica*, opera dell'uomo» stesso (Sennett [2008] 2008, 12); inutile cercare di resistere ad essa affidandosi alla «cieca speranza» (Löwith [1964] 1985, 167).

Nel mio percorso, oltre a questa generica affinità tra letteratura e filosofia, ho poi incontrato un autore che, ai fini di una tematizzazione realista delle odierne problematiche politico-economiche, mi pare davvero esemplare. Un filosofo a tutti gli effetti, dotato del talento di una scrittura arguta ed efficace; o, forse, un narratore capace di descrivere, attraverso l'escogitazione di trame apparentemente oniriche e mirabolanti, la realtà vera, evidenziandone quelle tendenze che stanno trasformando, in modo tacito ma inesorabilmente, la percezione di ciò che ci circonda. L'alterazione delle facoltà percettive, qui, corrisponde a una mutazione in sordina delle strutture ontologiche del mondo, anche se l'immagine del reale, nel suo complesso, appare ancora monolitica e ben salda. Questo autore, apparentemente, è forse il meno indicato a comparire nelle fila dei realisti, essendo il principe della *Science Fiction*: Philip K. Dick. Proprio Dick, tuttavia, è uno dei rari intellettuali statunitensi che hanno saputo cogliere nel cuore dello sviluppo economico americano (penso al *boom* degli anni '50) i segni di un lento logorio della realtà che va di pari passo con la costruzione della più grande utopia occidentale: il capitalismo, o l'«utopia materializzata», come direbbe ancora Baudrillard, la cui coerenza e legittimità è il frutto di «un'insistita e ben congegnata macchina propagandistica» (Dick [1964] 2013, 154). Si tratta di quel luogo di sogno in cui, scriveva Ernst Bloch, pare sia sufficiente «allungare le mani sulle vetrine del momento» (Bloch [1959] 2005, 43) per poter possedere ogni bene e accedere al paradiso in terra.

La strategia «filosofica» dickiana è di esasperare la tensione tra mondo reale – affetto da una entropia morbosa, come nelle atmosfere cupe e decrepite di *Blade Runner* (Dick [1968] 2008)<sup>3</sup> – e fantasmagoria allucinata creata dai media («un mondo *totalmente* illusorio», cui corrisponde una completa «disintegrazione morale» dell'uomo; Paggetti 2012, 237-238); illusione che, tuttavia, dà l'idea di una realtà immarcescibile (quella mera proiezione fantasmatica e consolatoria del reale che ho chiamato «disponibilità-mondo», principio strutturale dell'odierna «vetrinizzazione sociale»; Codeluppi 2007,

---

<sup>3</sup> Cito così il romanzo *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, conformemente alla celebre versione cinematografica realizzata nel 1982 da Ridley Scott.

17). Dietro la costruzione del Paese di Bengodi *made in USA*, una strategia del benessere assolutamente «non negoziabile»<sup>4</sup>, Dick rivela l'accelerazione dei processi di degenerazione della natura e di sgretolamento della società, richiamando l'attenzione sulla paurosa alterazione delle facoltà sensoriali che questo processo comporta. Si tratta, a ben vedere, della «perdita dei sensi» (per citare ancora Ivan Illich), o dell'acosmismo dell'uomo contemporaneo, con la possibilità concreta di trovarsi a vivere, da un istante all'altro, in un tempo dal decorso profondamente alterato, in cui nulla di ciò che era noto e familiare sembra più esistere. – Dov'è quell'interruttore della luce, acceso infinite volte, e che ora non sembra esistere? «*In che cosa sono inciampato lì dentro? Dov'è questo posto che non ricordo?*»; chi sarà mai quella donna sensuale?, si chiedono alcuni personaggi di Dick davanti a una foto che reca la didascalia «Marilyn Monroe durante il suo soggiorno Inghilterra per le riprese del suo film con Sir Laurence Olivier» (Dick [1959] 2006, 44-45 e 76). Qualcosa di impercettibile è mutato nella realtà, ma questo *minimo differenziale perturbante* è quanto basta perché si perda ogni legame con l'immagine precostituita del mondo.

I protagonisti dei romanzi dickiani, in effetti, sono uomini sradicati dal mondo, immemori e senza futuro, alieni ecologici vittime della «drammatica rescissione dei legami con il mondo reale» (Chelazzi 2013, 267). Basti pensare a Gumm, protagonista di *Tempo fuor di sesto* (con un esplicito richiamo al *time out of joint* dell'Amleto), cripto-antesignano del Truman Burbank di *The Truman Show* (1998). Gumm trascorre la sua intera vita in una città fittizia, costruita apposta per lui come la scena di un immenso teatro: «Si sono presi l'enorme disturbo di costruire intorno a me un mondo fittizio, per tenermi tranquillo. Edifici, automobili, un'intera città. Che sembra naturale, ma è completamente irreale» (Dick [1959] 2006, 150). Old Town, così si chiama questa cittadina, è popolata da simulacri, agenti governativi che recitano una parte fittizia, mentre le sue arterie stradali sono come interrotte, avvolte su se stesse, non permettendo di uscire dalla cerchia della periferia urbana. In questo contesto iperreale, avulso dal mondo vero, Gumm vive risolvendo i quiz del giornale locale; ma, in realtà, attraverso le sue soluzioni ingegnose, egli fornisce inconsapevolmente i dati necessari per il lancio di missili balistici contro le postazioni nemiche (i Rossi), in una guerra dissimulata sotto l'apparenza di una inscalfibile Età dell'Oro ad uso e consumo della società americana – stato di grazia appena secolarizzato sotto le spoglie in un immenso Luna Park in cui poter trovare tutto ciò di cui si può aver bisogno. Eppure, sospetta Gumm,

---

<sup>4</sup> «The American way of life is not negotiable», ha dichiarato George H.W. Bush nel 1992, in occasione dell'*Earth Summit* a Rio de Janeiro, incentrato nelle tematiche ambientali (il nome per esteso della conferenza mondiale, svoltasi alcuni anni dopo la stesura del protocollo di Kyoto, era *United Nations Conference on Environment and Development*).

nella nostra realtà c'è un miscuglio confuso di falle [...]. Una goccia qui, un altro paio in quell'angolo. Una macchia di umidità che si forma sul soffitto. Ma questo dove porta? Cosa significa? [...] Possiamo mettere insieme tutto quello che sappiamo, ma non ci dirà nulla, tranne che qualcosa non va. E questo lo sapevamo sin dal principio. Gli indizi che stiamo raccogliendo non ci danno una soluzione; ci mostrano soltanto la portata di questa incongruenza (Dick [1959] 2006, 109-110).

Nella narrativa di Dick, detto altrimenti, si rivela la contraddizione insanabile tra il mondo patinato e di plastica delle città americane, una sorta di immenso «spot pubblicitario, ripetuto infinite volte» (del tutto simile a un parco dei divertimenti in cui fanno da padroni i signori McDonald's e Coca-Cola), e mondo alla deriva, sempre più simile ad una discarica di materiali logori e putrescenti: dietro la finzione su cui si regge il sogno dell'intera civiltà americana, la terra appare infine «disseminata di detriti», «arida e devastata», ridotta a un «teschio di roccia»; la pelle e la carne di questa gelida e disperata vallata terrestre, scrive Dick, è come fossero state consumate e strappate «da millenni di erosione, e solo il suo scheletro aveva potuto resistere, con le sue cavità orbitali vuote e la sua bocca spalancata» (Dick [1955] 2012, 149-150).

Nel linguaggio dei romanzi dickiani, si tratta dell'emersione di ciò che è definito *kipple* (palta) e *gubble* (putrio). Il più grande affresco di questa dissoluzione entropica del reale in immondizia marcescente è offerta da Isidore – personaggio ritardato eppure vaticinatore di *Blade Runner*, che intuisce l'essenza distruttrice del tempo prevedendone gli esiti catastrofici.

La palta (*kipple*) è fatta di oggetti inutili, inservibili, come la pubblicità che arriva per posta, o le scatole di fiammiferi dopo che hai usato l'ultimo, o gli involucri di caramelle o l'omeogiornale del giorno prima. Quando non c'è nessuno a controllarla la palta si riproduce. Per esempio, se quando si va a letto si lascia un po' di palta in giro per l'appartamento, quando ci si alza il mattino dopo se ne ritrova il doppio. Cresce, continua a crescere, non smette mai [...]. L'intero universo è diretto verso uno stato finale di paltizzazione totale e assoluta (Dick [1968] 2008, 139).

Tutto ciò, si diceva, non è che il controcanto mortifero della mercificazione e spettacolarizzazione mediatica della realtà. Nel romanzo *Ubik*, di fatto, Dick restituisce al lettore una portentosa parodia del mondo dei consumi, sempre in preda all'ultima novità alla moda, puntando l'indice contro quell'«universo che la globalizzazione capitalistica è andata plasmando negli ultimi decenni» (Rispoli 2001, 50). *Ubik*, che forse deriva da *ubique*, è l'essenza della merce come tale, il distillato del tempo dei consumi, il punto archimedeo di «quell'estasi da polaroid» (Baudrillard 1986, 64) – fugace e senza consistenza ontologica – dietro cui il mondo rischia di collassare. *Ubik*, per un uomo che vede invecchiare tutto intorno a sé con una velocità impressionante, è l'unica chance per stare al passo coi tempi, senza «sprofondare in una paurosa realtà regredita»: non essere alla moda, in senso strettamente ontologico, significa decadere, precipitare in «una realtà che ha perso il suo supporto sottostante ed è rifluita a forme precedenti» (Dick [1968] 2008, 164). Ora, utilizzando *Ubik* – *Signore e signori, basta una sola spruzzata!* – «si può invertire il processo di regressione della materia alle forme

primigenie, e a un prezzo accessibile a chiunque. Ubik è in vendita nei migliori negozi di articoli per la casa della Terra. Evitare l'uso interno. Tenere lontano dal fuoco. Seguire le modalità d'uso stampate sull'etichetta» (Dick [1968] 2007, 139).

Ubik, ovvero la sua prima manifestazione storica, nasce nel 1850 a San Francisco come un portentoso intruglio, l'*Elisir di Ubique*: «Garantito per restituire la virilità perduta e per eliminare i vapori di ogni tipo conosciuto così come per alleviare i problemi di sterilità sia negli uomini sia nelle donne. Un farmaco benefico per l'umanità se utilizzato secondo le istruzioni, come indicato» (Dick [1968] 2007, 152) sull'etichetta. Nelle sue varie reincarnazioni commerciali, Ubik svela il predominio della merce sull'uomo del XX secolo – l'ultima realtà metafisica nella società dei consumi, capace di rinnovarsi costantemente e di rinnovare l'uomo che la utilizza, proteggendolo da un processo di degrado e precoce invecchiamento. La merce, come già aveva intravisto Marx, è «piena di sottigliezze metafisiche e di capricci teologici» (Caronia, Gallo 2006, 171); in Dick essa incarna addirittura lo spazio metafisico *tout court*, quel luogo – un tempo trascendente – in grado di assorbire in sé ogni altra proiezione utopica del desiderio: i produttori delle merci, d'altra parte, sanno che se «Dio promette la vita eterna, noi possiamo metterla in commercio» – la merce non essendo altro che la sottile quanto blasfema allusione teologica (il desiderio della vita eterna) divenuta oggetto di consumo: «Un altro indizio che il sacro, nel mondo moderno, si dà solo nell'eternità e nella pervasività del ciclo della merce» (Dick [1963] 2007, 37; cfr. Caronia, Gallo 2006, 173-174).

Ubik, nel corso della narrazione, assume significati e aspetti diversi: di volta in volta è il marchio di un aspirapolvere, di una birra, una marca di caffè, un potente gastroprotettore, una cassa depositi e prestiti in grado di far sparire l'ansia provocata dai debiti, una pellicola extralucida spray protettiva, una schiuma rinfrescante che funge da collutorio, un reggiseno anatomico, un cremoso balsamo per capelli, un deodorante che pone chi lo adopera al centro degli avvenimenti, un potente sonnifero, una marca di dolcetti per la prima colazione, e via dicendo.

Ma è nell'ultimo capitolo che si ha la vera apoteosi della merce, in cui lo strato più profondo della società dei consumi si confonde con una segreta verità gnostica. Qui Ubik si rivela come il Verbo creatore di tutto ciò che esiste per un uomo perso nelle trame mediatiche intessute dai mirabolanti prodotti commerciali; le scritte a grandi lettere d'oro sulle loro etichette risplendono di una sovranaturale lucentezza che sembra saturare l'antico spazio del sacro:

Io sono Ubik. Prima che l'universo fosse, io ero. Ho creato i soli. Ho creato i mondi. Ho creato le forme di vita e i luoghi che esse abitano; io le muovo nel luogo che più mi aggrada. Vanno dove dico io, fanno ciò che comando. Io sono il verbo e il mio nome non è mai pronunciato, il nome che nessuno conosce. Mi chiamo Ubik, ma non è il mio nome. Io – l'essenza della merce – sono e sarò in eterno (Dick [1968] 2007, 222).

## d. Ipercostruttivismo pseudo-utopico: la degenerazione del politico

Ma oggi siamo davvero poi molto lontani da quanto ci racconta Dick? Siamo sicuri, cioè, di vivere nel mondo vero, libero dalla potente allucinazione mercificata di *Ubik*? Credo che Dick abbia colto il segreto della nostra perdita del senso di realtà, di quel nichilismo gioioso e vacuo che oggi si cela dietro al nostro disinteresse nei confronti dei pericoli insiti nella crisi ecologica – atteggiamento irresponsabile la cui parodia è stata magistralmente tratteggiata da Dario Fo ne *L'apocalisse rimandata ovvero Benvenuta catastrofe* (Fo 2009). Nel racconto viene ritratta, con toni tragicomici, la fine di un'umanità cieca, presuntuosa e stolta fino al parossismo; essa, giunta sul baratro della fine del mondo per dismisura (*Hybris*) e spreco insensato delle risorse, considera ancora ogni acquisizione tecnico-scientifica, comprese le abitudini e i godimenti annessi ad ogni gadget alla moda, come un bene inalienabile: persino l'automobile (sebbene non vi sia più combustibile) e la televisione (anche se non esiste più energia elettrica per farla funzionare).

Farò qui due esempi, a tratti esilaranti, entrambi tratti dall'esperienza quotidiana: essa non smette mai di stupire chi abbia tempo di analizzarla prestandovi un minimo di attenzione, sfuggendo alle «seduzioni sireniche» (così le chiamava Günther Anders) di spot e pubblicità.

### *Shampoo effetto resurrezione*

Riporto il testo dell'etichetta di un prodotto realmente in commercio – e davvero non credo si stia esagerando più di tanto nello stabilire analogie tra realtà e *fiction* letteraria:

Lazzaro, shampoo effetto resurrezione! I tuoi capelli rivedranno la luce. Secchi, tristi o maltrattati: li rimette a nuovo con oli emollienti di jojoba, oliva e mandorla, frutta tropicale ed erbe per riequilibrare la cute [...]. È la morte sua! Agita la bottiglia, applica sui capelli e risciacqua<sup>5</sup>.

Lazzaro il redivivo, colui che si alza e cammina superando la morte, è qui in vendita – in una confezione minimalista che non fa che promuovere se stessa – come un prodotto tra gli altri, la cui pubblicizzazione è affidata alle stesse istruzioni d'uso che compaiono sull'etichetta: realtà e finzione mediatica (secondo cui l'immagine 'ha il solo scopo di presentare il prodotto') qui vanno a braccetto. La promessa di benessere affidata al bene di consumo, in tal senso, si autoadempie nel carattere performativo della *leg(g)enda*, che

---

<sup>5</sup> La metafora biblica vale solo per la versione italiana del prodotto; la casa madre pubblicizza in Inghilterra lo shampoo con il nome Rehab, attingendo a un patrimonio metaforico del tutto diverso (<https://www.lush.co.uk/product/328/Rehab-Shampoo-100g/http>).

è a un tempo presentazione di una merce e predizione di uno stato di appagamento futuro (il riveder la luce da parte dei nostri capelli); *desideratum*, questo, che è al confine tra l'esperienza ordinaria (estetica in senso pieno) e l'ottenimento (inverificabile con i sensi) di una grazia riparatrice.

Certo, l'analogia biblica sembra eccessiva. Ma ecco cosa recita il sito WEB dedicato al prodotto:

La metafora biblica è un po' forte, ma questo shampoo ha davvero poteri sovranaturali sui capelli secchi, sfibrati o trattati. Li farà letteralmente risorgere con gli enzimi detergenti della frutta, con il gel di alghe e con gli emollienti olii di mandorle e di oliva, che danno struttura e aumentano la flessibilità. Ginepro e lavanda si occupano invece di ristabilire un corretto equilibrio per andar avanti. Ricordatevi di agitare bene prima dell'uso<sup>6</sup>.

Questa affabulazione commerciale, in cui aspetto descrittivo e aspetto predittivo di una legenda si confondono oltre il principio di realtà, non è cosa innocua. La politica lo sa bene, e nuovi maghi affabulatori sono pronti a sfruttare questo stato di confusione mentale: è così possibile ricevere nelle nostre buche delle lettere una pubblicità elettorale travestita da modello di richiesta di rimborso di una tassa, ove si sovrappongono insensibilmente dato oggettivo ("voglio il tuo voto, sto solo presentando un prodotto-partito fra gli altri") e aspetto predittivo ("guarda, è così probabile la mia vittoria che, come un improbabile Robin Hood che viene dal futuro, ti restituisco già ora la terribile e ingiusta tassa, come è mia intenzione fare se avrò il tuo voto"; non hai letto cosa c'è scritto sulla busta? «Avviso importante – Rimborso IMU 2012»); e non è solo una promessa, bensì *les jeux sont faits*, qui e ora).

#### *Utopia de Milkshake*

Questa seconda esperienza fa riferimento a quelle possono essere chiamate *utopie usa-e-getta*, sempre più diffuse al cospetto di una crisi ambientale dissimulata in tutti i modi. Un gelato industriale, anziché presentarsi per quello che è – un sovrappiù calorico-nutrizionale che chiede di essere ingurgitato nel più breve tempo possibile –, può essere annunciato come un vero e proprio surrogato utopico, che accende l'animo dell'uomo suggestionandolo con immagini esotiche provenienti direttamente dal paese di *Nowhere*. In un bar portoghese, su un cartello pubblicitario di una nota multinazionale – e nessun nome sembra poter afferrare la sua essenza infinita e ubiqua, superiore a ogni nome e concetto (potrebbe dire uno Pseudo-Dionigi andato alla scuola di Marx) –, appena sotto un affogato dal nome ancora plausibile *Poesia de Café*, ho letto esterrefatto una seconda réclame che presentava un gelato dal nome impossibile *Utopia de Milkshake*. Un esempio

---

<sup>6</sup> <http://www.lush.it/html/lazzaro-54-602.asp/html>

banale, ma efficace, di ciò che chiamerei l'utopia consumistica realizzata (in forma distorta) nell'*hic et nunc*. Il paese che non ha nome, il nord libidico-soteriologico della bussola esistenziale che orienta il desiderio umano di felicità, può essere comodamente raggiunto – e consumato – standosene seduti nel *dehors* di un locale in riva al mare. Ciò che viaggia da un punto all'altro del pianeta sono gli ingredienti, raffinati e opportunamente disidratati, che provengono da “ovunque e nessun luogo”: latte condensato di mucche di cui si è persa ogni traccia, olii idrogenati spremuti da palme non meglio definite, zuccheri ricavati da imprecisati frutti o vegetali “senza nome e senza volto”, addensanti e coloranti dai nomi misteriosi... al costo enorme di trasporti inquinanti che solcano il pianeta per dare consistenza alle nostre utopie alimentari, per una forma di benessere – sebbene superflua ed effimera – che non ammette negoziazione.

La distopia, nel regime delle utopie *prêt-à-porter*, è ovviamente anch'essa appena dietro l'angolo: in questo caso, essa ha per nome dieta dimagrante – un tempo pseudo-quaresimale di sacrifici e rinunce che ci aspetta al rientro dalle vacanze nel Paese di Cuccagna; vacanze se non utopiche, senz'altro lipidiche. Bulimia e, d'altra parte, sono i due volti di un'unica malattia ontologica che domina il nostro presente, e corrispondono rispettivamente a ridondanza (di desideri materiali e fantasmagorie promozionali) e povertà (sia nel soddisfacimento ottenuto, sia nelle risorse disponibili a produrlo): mentre infatti l'una rifiuta la mancanza (dice: non manco di niente, dunque non mangio niente), l'altra rifiuta la replezione (dice: manco di tutto, dunque mangio di tutto): «L'anoressico scongiura la mancanza con il vuoto, l'obeso scongiura l'abbondanza con la saturazione. Sono ambedue soluzioni finali omeopatiche, soluzioni di sterminio» (Baudrillard 1986, 51). Ironia della sorte, alla fine di questo processo onnivoro l'abbondanza riguarderà proprio gli scarti rigurgitati ed espulsi dalla nostra fame compulsiva di risorse – *poros* e *penia*, nella società dei consumi, si convertono facilmente l'una nell'altra: del resto, nella nostra società, la miseria delle gratificazioni si misura proprio dall'abbondanza delle scorie prodotte.

Qual è il costo reale di questa simulazione di una realtà ad uso e consumo dell'uomo? Per rispondere a questa domanda, e concludere così le mie considerazioni, rimando a un altro narratore, M. Houellebecq, che ha ben evidenziato l'inversione del rapporto tra storia e natura in relazione a questo ostinato voler vivere – contro ogni evidenza oggettiva – in un mondo fiabesco; sicché mentre l'odierno sistema economico-politico, da contingente qual è, si fissa lapidariamente in fato e destino, la natura – vista anticamente come *physis* e *natura naturans*, essere divino in grado di riprodursi eternamente secondo le sue leggi cicliche e inalterabili – è rivelata dalla nostra prassi nel suo carattere di assoluta contingenza e vulnerabilità, come mera risorsa alla mercé dell'uomo. Questo mito di una storia naturalizzata, per di più, avrebbe diversi corollari:

La credenza nel carattere illimitato nelle risorse; l'idea della surrogabilità di quelle esauribili; la fiducia nella totale risolvibilità tecnica delle questioni ambientali; la fede nella produzione intensiva di beni e nell'incremento dei consumi come unici criteri (strettamente quantitativi) di misura di benessere (Bartolommei 1995, 46).

Rimando a una sola citazione di Houellebecq, tratta dal romanzo distopico *La possibilità di un'isola*. Essa è riferita alla bella Esther, personaggio che assurge, allo stesso tempo, a entità ferina e creatura metropolitana alla moda: essere ibrido e polimorfo perfettamente adattato alla giungla d'asfalto del regno dei consumi – tale da potersi orientare nei suoi meandri con un istinto prodigioso, quasi animalesco. Ecco come l'autore descrive il personaggio:

Per lei il capitalismo era un ambiente naturale, in cui si muoveva con la disinvoltura e la naturalezza che la caratterizzavano in tutti gli atti della sua vita; una manifestazione contro un piano di licenziamenti le sarebbe parsa assurda quanto una manifestazione contro l'abbassamento della temperatura o l'invasione delle cavallette migratorie nel Nord Africa... (Houellebecq [2005] 2009, 157)

La fantasmagoria del postmoderno, dopo aver celebrato a vario titolo il nesso libertà-pluralità delle interpretazioni, rischia di degenerare proprio in una posizione inflessibile di questo tipo, di insistito sapore thatcheriano: *There is no Alternative*, formula secondo cui non esisterebbe alcuna ulteriorità rispetto al nostro attuale *modus vivendi*, gravido di conseguente sugli equilibri del pianeta. Ma questa è solo la fine di un sogno. E così il mondo ritorna a reclamare i suoi diritti, in compagnia – purtroppo – di tutti i problemi che in esso abbiamo sepolto, con arroganza e disinvoltura: si tratta di una spazzatura molto reale, quale contrattare dei tanti sogni a buon mercato con cui ci siamo trastullati per qualche tempo...

Che soluzione dare a questo congerie di problemi? Lo sintetizzerò solo con una frase programmatica: *un realismo delle cose rotte e dimenticate*, sulla scia del grande racconto di Edgar L. Doctorow *Homer & Langley*. Romanzo che accenna a una filosofia del residuale che sappia trattenere la storia americana – colta nel pieno della crisi economica del 2008 – dal baratro della catastrofe. La felicità ancora possibile, dicono i due fratelli rigattieri, si dà solo in quegli improbabili «oggetti d'arredamento bizzarri e soprannaturali» in cui la storia umana – l'intera storia americana – si è fissata, rapprendendosi nei suoi scarti, resti da cui ancora ci parla il suo sogno di grandezza, il suo desiderio utopico di rappresentare il paradiso in terra. Questo sogno – *l'inadempito* – è ancora palpabile in quel mondo, quasi dimenticato, fatto di «tutti gli oggetti possibili e immaginabili ammassati fin quasi al soffitto» (Doctorow [2009] 2010, 180). La casa dei due fratelli, un po' museo un po' discarica, in effetti, è una «rappresentazione minuziosa della vita», di tutta la vita vissuta da un popolo, tale da poter essere giudicata con un solo colpo d'occhio dall'ultimo Dio, il Dio dei rottami – «l'investigatore solenne delle cose futili»; quel Dio che, in senso benjaminiano, insegna all'uomo che la salvezza «c'è solo nell'aria che abbiamo respirato,

con le persone con cui avremmo potuto parlare, con le donne che avrebbero potuto darsi a noi» (Benjamin [1950] 1997, 23): in altre parole, negli atti mancati del nostro esistere di un tempo. Ecco come conciliare memoria, cura dei resti (di ciò che rimane dallo sgretolarsi delle molte fantasmagorie da cui siamo stregati) e mondo vero. Ma per farlo occorre una *ontologia del residuale*, che sappia far tesoro dei resti di realtà. Lo stesso Dick è stato in ciò un profeta:

Il vero Dio si mimetizza con l'universo, con la regione stessa che ha invaso: assume le parvenze di bastoni e alberi e lattine di birra ai margini della strada; finge di esser spazzatura gettata via, rottami di cui nessuno si cura. Appostato, il vero Dio tende letteralmente degli agguati alla realtà e a noi stessi [...] ci attacca e ci ferisce nel suo ruolo di antidoto [...] come un seme giace nascosto entro la massa irrazionale [della creazione] (Dick [1981] 2006, 105).

## BIBLIOGRAFIA

- ARIKHA, N. [2007] 2009. *Gli umori. Sangue, flemma, bile*. Trad. it. di G. Bernardi. Milano: Bompiani.
- BALLARD, J.G. [1970] 2001. *La mostra delle atrocità*. Trad. it. di A. Caronia. Milano: Feltrinelli.
- 2006. *Regno a venire*. Trad. it. di F. Aceto. Milano: Feltrinelli.
- BARTOLOMEI, S. 1995. *Etica e natura. Una "rivoluzione copernicana" in etica?* Roma-Bari: Laterza.
- BAUDRILLARD, J. [1970] 2006. *La società dei consumi*. Trad. it. di G. Gozzi e P. Stefani. Bologna: il Mulino.
- ,1986. *America*. Trad. it. di L. Guarino. Milano: SE.
- BAUMAN, Z. 2007. *Vite di scarto*. Trad. it. di M. Astrologo. Roma-Bari: Laterza.
- BENJAMIN, W. [1916] 2008. "La felicità dell'uomo antico" Trad. it. di A. Marietti Solmi. In *Opere complete*. A cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Ed. it. a cura di E. Ganni. Vol I. Scritti 1906-1922. Torino: Einaudi.
- [1921] 2013. *Capitalismo come religione*. Trad. it. di C. Salzani. Genova: Il Nuovo Melangolo.
- [1925] 2001. "Il dramma barocco tedesco." Trad. it. di F. Cuniberto. In, *Opere complete*. Vol. II, *Scritti 1923-1927*. Torino: Einaudi.
- [1928] 2006. *Strada a senso unico*. Trad. it. di G. Schiavoni. Torino: Einaudi.
- [1950] 1997.. *Sul concetto di storia*. Trad. it. di G. Bonola e M. Ranchetti. Torino: Einaudi.
- [1982] 1986. *Parigi capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*. A cura di R. Tiedemann. Torino: Einaudi.
- BERNAYS, E.L. [1928] 2012. *Propaganda. Della manipolazione dell'opinione pubblica in democrazia*. Trad. it. di A. Zuliani. Bologna: Lupetti.
- BLOCH, E. [1959] 2005. *Il principio speranza*. Trad. it. di E. De Angelis e T. Cavallo. Milano: Garzanti.
- CALVINO, I. [1972] 2008. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.
- [1988] 2002. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- CARONIA, A. e GALLO, G. 2006. *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*. Milano: Book.
- CHELAZZI, G. 2013. *L'impronta originale. Storia naturale della colpa ecologica*. Torino: Einaudi.

- CODELUPPI, V. 2007. *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CUOZZO, G. *Utopie e realtà. Tra desiderio dell'altrove, ecosofia e critica del presente*, Moretti & Vitali, Bergamo 2015.
- 2017. *La filosofia che serve. Mondo-memoria-azione*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- DELILLO, D. [1997] 1999. *Underworld*. Trad. it. di D. Vezzoli. Torino: Einaudi.
- [2011] 2013. "Falce e martello." In *L'angelo Esmeralda*. Trad. it. di F. Aceto. Torino: Einaudi.
- DE SOUSA SANTOS, B. et al. 2013. *Dicionário das Crises e das Alternativas*. A cura del Centro de Estudos Sociais Almedina. Coimbra: Almedina.
- DICK, P.K. [1955] 2012. *Lotteria dello spazio*. Trad. it. di D. Gallo. Roma: Fanucci.
- [1956] 2011. *Redenzione immorale*. Trad. it. di T. Pincio. Roma: Fanucci.
- [1959] 2006. *Tempo fuor di sesto*. Trad. it. di A. Martini. Roma: Fanucci.
- [1963] 2007. *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*. Trad. it. di U. Rossi. Roma: Fanucci.
- [1964] 2013. *Finzioni S.p.a.* Trad. it. di F. Zucchella. Roma: Fanucci.
- [1968] 2008. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Ed. it. *Blade Runner: romanzo*. Trad. di R. Duranti. Roma: Fanucci.
- [1968] 2007. *Ubik*. Trad. it. di P. Prezzavento. Roma: Fanucci.
- [1981] 2006. *Valis*. Trad. it. di D. Zinoni. Roma: Fanucci.
- DOCTOROW, E. [2009] 2010. *Homer e Langley*. Trad. it. di S. Pareschi. Milano: Mondadori.
- FABRIS, A. 2014. *Etica delle nuove tecnologie*. Roma: La Scuola.
- FERRARIS, M. 2011. *Anima e iPad. E se l'automa fosse lo specchio dell'anima?* Parma: Guanda.
- 2012. *Manifesto del nuovo realismo*. Roma-Bari: Laterza.
- FO, D. 2009. *L'apocalisse rimandata ovvero Benvenuta catastrofe*. Parma: Guanda.
- HOUELLEBECQ, M. [2005] 2009. *La possibilità di un'isola*. Trad. it. di F. Ascari. Milano: Bompiani.
- ILLICH, I. [2004] 2009. *La perdita dei sensi*. Trad. it. di G. Pucci. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina.
- LÖWITH, K. [1964] 1985. *Fatalità del progresso*. In *Storia e fede*. Trad. it. di A. Mazzone e A. M. Pozzan. Roma-Bari: Laterza.
- JAMESON, F. [1991] 2007. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Trad. it. di M. Manganelli. Roma: Fazi.
- KUNSTLER, J.H. 2005. *Collasso*. Trad. it. di G. Lupi. Bologna: Nuovi Mondi Media.
- MAFFESOLI, M. 2009. *Apocalypse*. Paris: CNRS Éditions.
- MEADOWS, D.H. et al. 1972. *I limiti dello sviluppo. Rapporto del System Dynamics Group MIT per il progetto del Club di Roma sui dilemmi dell'umanità*. Milano: Mondadori.
- PAGGETTI, C. 2012. *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*. Milano-Udine: Mimesis.
- PANIKKAR, R. 1993. *Ecosofia: la nuova saggezza. Per una spiritualità della terra*. Assisi: Cittadella.
- PECCEI, A. [1974] 1986. *L'imperativo di un nuovo umanesimo* in *Lezioni per il ventunesimo secolo. Scritti di Aurelio Peccei*. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri, Presidenza del Consiglio dei Ministri.
- RISPOLI, F. 2001. *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*. Milano: Bruno Mondadori.
- SENNET, R. 2008. *L'uomo artigiano*. Trad. it. di A. Bottini. Milano: Feltrinelli.

SERTORIO, L. 2002. *Storia dell'abbondanza*. Torino: Bollati Boringhieri.

SLOTERDIJK, P. [2005] 2007. *Il mondo dentro il capitale*. Trad. it. di S. Rodeschini. Roma: Meltemi.

VALÉRY, P. [1894] 2012. *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*. Trad. it. di S. Agosti. Milano: Abscondita.

VASQUEZ MONTALBÁN, M. [1997] 2012. *Quintetto di Buenos Aires*. Trad. it. di H. Lyria. Milano: Feltrinelli.

ZOJA, L. 2013. *Utopie minimaliste. Un mondo più desiderabile anche senza eroi*. Milano: Chiarelettere.

LEONARDO CAFFO

# LA LETTERATURA COME STRUMENTO: *ANTICIPAZIONISMO* E FILOSOFIA

**ABSTRACT** In this paper I am arguing that the intersection between literature and philosophy displays a definite difference: the former offers the ground where the latter's thesis is tested. In this sense, literature is based on a realistic approach to metaphysics, and, as such, becomes an "instrument" of anticipation and understanding of another kind of reality: a reality lying outside reason or logic, or, rather, a reality that we cannot, *prima facie*, see or know.

**KEYWORDS** Realism, Literature, Philosophy, Forms of Life, Imagination

*Vivere è terribile e pericoloso,  
peraltro sono deciso a diventare vecchio.  
Ma non è perché mi piace la vita che voglio invecchiare<sup>1</sup>*  
Friedrich Nietzsche

*La logica ha paura dell'arte:  
questa dirottatrice*  
Fausto Melotti

## Stride, il lettore

Già leggendo il titolo avverto una vibrazione dallo spazio incerto del mio possibile lettore (la "quarta parete" si supera in fretta): "come strumento? Ma come si permette?". Parlare delle intersezioni tra letteratura e filosofia, dal lato della filosofia, sperando di dire qualcosa di diverso è impresa complessa. Impariamo dai romanzi?<sup>2</sup> Perché la letteratura con le sue storie false, o meglio "non vere", emoziona veramente? Cosa rende un racconto, nelle sue condizioni necessarie e sufficienti, un racconto di finzione e non un resoconto verosimile? Cos'è, se è qualcosa, un oggetto di finzione? Bastano le intenzioni?

---

<sup>1</sup> "Lettera a Malwida von Meysenbug", in Nietzsche 1995, 7.

<sup>2</sup> Cfr. Barbero 2012

Domande, su domande, su domande. Che a me, almeno in questa sede, non interessano. Vorrei provare una strada diversa, forse meno battuta, che è quella di considerare lo spazio della letteratura come uno strumento di lavoro di certe teorie filosofiche. Propongo di riunire quanto sto dicendo nella parola, abbozzo di tesi, che è “anticipazionismo”.

Andiamo con ordine.

## Il reale fuori di noi

La letteratura consente un lusso che la filosofia occidentale si è preclusa<sup>3</sup>: il lusso di violare, attraverso la fantasia, le leggi della logica e la teoria della argomentazione. Un lusso che *prima facie* potrebbe sembrarvi inutile, ma che portò Heidegger a sostenere che l'unica forma di espressione possibile è quella del linguaggio poetante che supera la filosofia, e che oggi non possiamo che provare a comprendere in modo puntuale. Un tema caro a Richard Rorty, nel suo manifesto-dichiarazione del fallimento di certa filosofia<sup>4</sup>, che pure oggi sembra essere bypassato: se le cose che possiamo vedere e capire con ragione sono infinitamente inferiori a quelle che trascendono il logos, perché condannarsi a una conoscenza parziale? La realtà non è come ci appare, direbbe qualcuno<sup>5</sup>, e allora l'unico modo di essere realisti pare quello di andare al di là di ciò che l'essere umano può comprendere: una sfida, più o meno diretta, all'antropocentrismo.

Tutte le volte che la filosofia tenta di oltrepassare questo vuoto che è la ragione, nella misura in cui è razionale soltanto ciò che riusciamo a descrivere attraverso logica e misura umana (*tutto ciò che reale e razionale*), si trova inadeguata all'impresa: l'essenziale diventa, come nel *Piccolo Principe* (Le Petit Prince, 1943), qualcosa che è davvero invisibile agli occhi. La strumentazione immaginifica della filosofia, infatti, divisa tra esperimenti mentali e mondi possibili, è incompleta se ciò che vogliamo provare a dire è che esista qualcosa che non possiamo dire: dinnanzi a mondi impossibili<sup>6</sup>, moniti sul tacere ciò che non si può dire (Wittgenstein), manca qualcosa che consenta di rappresentarsi l'irrappresentabile. Se ciò che non possiamo rappresentarci noi, in quanto umani, fa comunque parte della realtà, ecco la mia tesi: l'unico realismo possibile è quello in cui si

---

<sup>3</sup> Come ho già argomentato in Caffo 2015, 96-109

<sup>4</sup> Rorty 2004

<sup>5</sup> Rovelli 2014

<sup>6</sup> Berto 2010, forthcoming

tenta di dire l'impossibile, fuori dalla nostra possibilità, ma verso la possibilità del reale. Il realismo, citando Walter Siti, è l'impossibile<sup>7</sup>.

### Anticipare per capire

Date le premesse, la strada è in salita. Ma la tesi continua così: la letteratura è quella “cosa” che consente al filosofo di comprendere il fuori dalla ragione. Di rappresentarlo, certo, ma soprattutto di immaginarlo e renderlo attuale – anticipato. Ho sostenuto che l'estetica<sup>8</sup>, lungi dall'essere un'analisi sulle condizioni di possibilità dell'arte, sia la possibilità di considerare l'arte, o meglio le arti, come anticipazione del futuro e varchi su di esso. La letteratura, tipo di arte, ha condizioni simili ma non sovrapponibili: non anticipa e basta, ma aiuta a capire determinate suggestioni altrimenti oscure. Esattamente come l'idea di *Panopticon* (1791) è comprensibile meglio attraverso *1984* di George Orwell (1949), o *Millepiani* (*Mille Plateaux*) di Gilles Deleuze e Felix Guattari (1980) attraverso la *Flatlandia* (*Flatland: A Romance of Many Dimensions*) di Edwin Abbott Abbott (1884), così certe spinte oltre il reale di “facile accesso” trovano il loro spazio in un campo di senso esterno alla filosofia. Si capisce bene perché il realismo speculativo, o il Nuovo Realismo<sup>9</sup>, si sposino perfettamente con ciò che dico: se si tratta di andare contro il correlazionismo di matrice kantiana, secondo cui il mondo sia dipendente dal soggetto che lo percepisce, allora guardare cosa c'è oltre ciò che il soggetto può sapere significa negare in modo evidente ogni possibilità di correlazione. Il rapporto tra realismo e letteratura in questa direzione è chiarito da uno dei grandi nomi del realismo speculativo, Graham Harman, sostenendo che ogni buona teoria filosofica ha un suo scrittore che consenta di esemplificarne le teorie: Hölderlin per Martin Heidegger, o Mallarmé per Jacques Derrida. Così Harman ha il suo Lovecraft<sup>10</sup>, e non a caso, perché l'immaginario folle dello scrittore gli consente di descrivere e quasi rendere visibili oggetti razionalmente inconcepibili come Cthulhu, Wilbur Whately, o la mostruosità di Brown Jenkin.

Si anticipa per capire, ma soprattutto per rendere presente anche le eventuali bizzarrie a cui il realismo radicale potrebbe condurre.

---

<sup>7</sup> Cfr. Siti 2013

<sup>8</sup> Nella mia lezione “Estetica” in Caffo 2016

<sup>9</sup> Mi riferisco ovviamente a Ferraris 2012

<sup>10</sup> Cfr. Harmann 2012

## Filosofia della letteratura

In questa sede dunque una filosofia della letteratura non v'è: si tratta di fare filosofia attraverso la letteratura. Usare uno spazio improprio per dire qualcosa che col proprio ci è precluso: un'alleanza per eterogenesi dei fini. Il motivo che più impressiona di questa necessità di alleanza, tuttavia, non sta nel già citato tentativo di superare il perimetro logocentrico della filosofia che già animava la prima parte della *Grammatologia* (*De la grammatologie*, 1967) di Jacques Derrida, ma nell'incapacità di fare della fantasia una parte integrante della filosofia. Eppure la fantasia, come mostra bene Bruno Munari<sup>11</sup>, è una capacità che sta in stretta relazione con l'intelligenza e la memoria, qualità essenziali per la ricerca filosofica. Gli stessi esperimenti mentali, quel genere di strumenti usati soprattutto in filosofia analitica, sono costretti a vincolare la fantasia a leggi logiche assai stringenti<sup>12</sup> – la fantasia è sempre ridotta al limite, al minimo sindacale.

Usare la letteratura significa forzare un limite per cercare di descrivere «un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni, significanti e significati, a vantaggio di una materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni significanti. [...] Nient'altro che movimenti, vibrazioni, soglie in una materia deserta»<sup>13</sup>. Questo è lo spazio della letteratura: un luogo incolonizzabile definitivamente e dunque sperimentale per definizione.

## Nuova forma di vita (*Lebensform*)

Il motivo per cui questo tipo di interazione tra letteratura e filosofia può essere proficua è presto detto: amplia l'orizzonte della nostra forma di vita. Una forma di vita, seguendo l'analisi di Ludwig Wittgenstein, è essenzialmente un linguaggio – laddove i limiti del nostro linguaggio, sempre secondo il filosofo viennese, sono i limiti del nostro mondo. Ampliare un linguaggio, tentare nuove strade per dire cose che in un campo di senso ci sono precluse, significa ampliare la vita: la letteratura sta alla filosofia come l'esperienza sta al soggetto. Attraverso di essa il nostro orizzonte è più vasto, la nostra comprensione della realtà più articolata.

---

<sup>11</sup> Nel suo Munari 2013

<sup>12</sup> Galton 1880

<sup>13</sup> Deleuze, Guattari 1996, 3-4

Tradizionalmente si intende il binomio realismo e letteratura in un modo che personalmente individuo senza sbocco alcuno: i romanzi devono al loro interno essere coerenti? Aderenti alla realtà fuori di loro? Ma questa è una visione riduzionista della potenza della letteratura, laddove la possibilità è ben oltre il visibile, e la letteratura è questa descrizione del taciuto di Wittgenstein.

Possibile dunque andare oltre il possibile? Non proprio: si tratta di passare dal possibile umano a quello reale, del reale che ci resiste<sup>14</sup>, e fortunatamente ci trascende. La letteratura visionaria di Isaac Asimov ha anticipato spazi tecnologici e sovversivi di parecchio tempo, e così credo in generale seguire una logica che è più dell'immaginazione che della ragione può aiutare a rendere il mondo più vasto e conoscibile.

Il realismo è l'accettazione di un limite: le cose che non conosciamo sono infinitamente di più di quelle che conosciamo; fuori dalla correlazione, tanto criticata, esiste il "non correlato" che potrebbe essere tanto "non ancora correlato" che "non correlabile".

D'altronde essere realisti significa considerarsi dipendenti dal mondo e non viceversa: come orientarsi nel naufragio, dunque, se non attraverso la supposizione della fantasia?

## Il nuovo realismo della letteratura

Se dunque di "nuovo realismo in letteratura" si vuole parlare, a mio avviso, si deve passare dalla concezione dello spazio letterario come spazio dell'impossibile. Il problema è il solito: si dice realismo in letteratura, e ognuno capisce in base a ciò che sa: ma non dovremo cercare una definizione unitaria per lavorare come si deve? La mia, che qui abbozzo affinché non sia più soltanto "mia", è che il realismo in letteratura sia il tentativo di colmare l'abisso tra la nostra realtà e la realtà tout court. Ben oltre la fisica, che comunque descrive la struttura della realtà sempre attraverso modi nostri, la letteratura è potenzialmente metamorfosi, come in Franz Kafka, dove è addirittura concepibile assumere punti di vista che in nessun modo ci appartengono e che la filosofia ritiene spesso non assumibili per definizione<sup>15</sup>. Con e attraverso la letteratura il filosofo può sperimentare l'altrove: tentare di concepire la realtà come la vedrebbe un gatto, come succede nel romanzo di Hiraide Takashi<sup>16</sup>, oppure addirittura trasformarsi in un oggetto come ne *Le mosche del capitale* di Paolo Volponi<sup>17</sup>. In questa che sembra una violazione dell'idea che la filosofia viaggi all'interno del perimetro del logos risiede l'unica possibilità

<sup>14</sup> Ferraris 2014.

<sup>15</sup> Mi riferisco per esempio ai punti di vista di animali diversi da Homo Sapiens: Nagel 1974.

<sup>16</sup> Takashi 2015

<sup>17</sup> Cfr. sul tema Condello, Toracca 2016, forthcoming.

del realismo, se è della realtà che vogliamo cercare di parlare: per quanto talvolta il realismo ingenuo, come quello difeso da Bertrand Russell nell'ultima fase della sua vita funzioni, tendenzialmente, purtroppo, ciò che vediamo noi non è come dovrebbe essere. Lo dice bene Gino De Dominicis:

io penso che le cose non esistano. Un bicchiere, un uomo, una gallina, ad esempio, non sono veramente un bicchiere, un uomo, una gallina ma solo la verifica della possibilità di esistenza di un bicchiere, di un uomo, di una gallina. Per esistere veramente le cose dovrebbero essere eterne, immortali. Solo così non sarebbero solo delle verifiche di certe possibilità, ma veramente cose. Infatti modificandosi continuamente sono usate dalla "natura", che verifica attraverso le loro trasformazioni tutte le possibilità di cui dispone<sup>18</sup>.

Ciò che vediamo non è ciò che esiste ma può esserlo, paradossalmente, ciò che immaginiamo esistere sulla base di ciò che vediamo: la letteratura è la vera e unica scienza del reale.

Qui, finalmente, un intendersi su realismo e letteratura: gli strumenti, tu che leggendomi storcevi il naso all'inizio, sono spesso più importanti di chi li utilizza. E questa mi pare davvero l'unica metodologia della *Object-oriented ontology* (OOO) che dei nuovi realismi è la base di lavoro metafisica<sup>19</sup>: se degli oggetti vogliamo parlare, assumendo il realismo come prospettiva, dagli oggetti fuori di noi dobbiamo ripartire – «oggetti inanimati compresi»<sup>20</sup>. La letteratura consente di accedere allo *Zuhandenheit*, quello spazio in cui gli oggetti si ritirano dalla percezione umana in una realtà che non può essere manifesta ad azioni pratiche o concettuali. Questo è lo spazio a cui mirra il realismo speculativo, e la letteratura può essere lo strumento volto a raggiungere tale spazio: anticipa, manifesta, rende tangibile. Ecco dunque la «wilderness ontology», così come l'ha definita Levi Bryant<sup>21</sup>, ovvero l'ontologia non viziata dall'epistemologia: le cose viste senza la prospettiva umana, le cose in quanto cose, o il mondo senza di noi. La fine del principio antropico, che sola vizia ogni scoperta, è davvero possibile<sup>22</sup>.

La letteratura non è dunque un campo dove la svolta realista in filosofia si applica ma è il campo attraverso cui questa svolta è applicabile.

E tutto cambia, di nuovo, perché aveva ragione Fausto Melotti: «in tutti i bambini la poesia è viva. Poi viene uccisa»<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup> De Dominicis 1971

<sup>19</sup> Harman 2007

<sup>20</sup> Harman 2002, 2

<sup>21</sup> Bryant, Harman, Srnicek 2011, 269

<sup>22</sup> Bostrom 2010

<sup>23</sup> Melotti 1981, 21

**BIBLIOGRAFIA**

- BARBERO, C. 2012. *La biblioteca delle emozioni. Leggere romanzi per capire la nostra vita emotiva*. Roma: Ponte alle Grazie.
- BERTO, F. 2010. "Impossible Worlds and the Logic of Imagination." In *Erkenntnis*.
- BOSTROM, N. 2010. *Anthropic Bias: Observation Selection Effects in Science and Philosophy*, Londra: Routledge.
- BRYANT, L. et al. 2011. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, Melbourne: Re.press.
- CAFFO, L. 2016. *Imparare a stare al mondo: cinque lezioni di filosofia*, Torino: Einaudi.
- 2015. "Metafisica delle qualità: dove letteratura e filosofia si incontrano", *Animot: l'altra filosofia*, II, 3: 96-109.
- CONDELLO, A. e TORACCA, T. 2016. "Le mosche del capitale di Paolo Volponi: lavoro, identità, assoggettamento." In *Persistenze o rimozioni*, Roma: Aracne, forthcoming.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. 1996, *Kafka: per una letteratura minore*, Macerata: Quodlibet.
- DE Dominicis, G. 1971. "Lettera sull'immortalità." In *Flash Art*, 24-25
- FERRARIS, M. 2014. "Essere è resistere." In *Bentornata realtà: il nuovo realismo in discussione*, a cura di M. Ferraris e M. De Caro, 139-166. Torino: Einaudi
- 2012. *Manifesto del Nuovo Realismo*. Roma-Bari: Laterza.
- GALTON, F. 1880 "Statistics of Mental Imagery." In *Mind*, 5, 19: 301-318.
- HARMAN, G. 2012. *WeirdRealism: Lovecraft and Philosophy*. Londra: Zero Books.
- 2007. "On vicarious causation." In *Collapse*, 2: 187-221.
- 2002. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Londra: Open Court.
- MELOTTI, F. 1981. *Linee*. Milano: Adelphi.
- MUNARI, B. 2013. *Fantasia*. Roma-Bari: Laterza.
- NAGEL, T. 1974. "What Is It Like to Be a Bat?" In *The Philosophical Review*, 83, 4: 435-450.
- NIETZSCHE, F. 1995. *Epistolario: 1875-1879*. Vol. III. Milano: Adelphi.
- ROVELLI, C. 2014. *La realtà non è come ci appare*. Milano: Raffaello Cortina.
- RORTY, R. 20014. *La filosofia e lo specchio della natura*. Milano: Bompiani.
- SITI, W. 2013. *Il realismo è l'impossibile*. Roma: Nottetempo.
- TAKASHI, H. *Il gatto venuto dal cielo*. Torino: Einaudi.



CAROLA BARBERO

# QUANTA FINZIONE C'È NELLA LETTERATURA?

**ABSTRACT** What does literature speak about? Is it possible to individuate semantic or textual characteristics able to make us understand when a work is fiction or not? What do we mean by saying that the fact of knowing that a work is fiction determines our judgment and our being involved with it? This essay aims at reflecting and working on these questions in order to understand what is the relation between our reality and the reality literature speaks about, what is the role of imagination in producing and appreciating fiction and what are the different literary genres.

**KEYWORDS** Fiction, Reality, Imagination

## 1. La letteratura e i suoi contenuti

Per “letteratura” si intende in questa sede l’insieme di opere scritte con fini estetici. “Letteratura” quindi nel senso di “belles lettres”, ossia testi che presentano particolari qualità letterarie. Le diverse opere che si fanno ricadere sotto questo termine solitamente vengono catalogate prendendo in considerazione il loro contenuto e lo stile usato dall’autore. Possiamo avere a che fare con poesia (se l’opera è scritta in versi e segue particolari leggi metriche) o con prosa e le opere possono essere storiche, d’avventura, del terrore, d’amore e così via. Queste a loro volta possono essere di finzione oppure reali (in via preliminare potremmo dire che sono di finzione quelle opere in cui compare – o potrebbe comparire, anche se oggi non si usa più tanto – la dicitura «ogni riferimento a persone o fatti realmente accaduti è puramente casuale») a seconda che siano frutto dell’immaginazione dell’autore oppure rimandino alla realtà.

Molto spesso si tende a pensare che la letteratura non abbia a che fare, per lo meno non direttamente o in linea di principio, con la realtà, essendo per definizione rivolta a una sorta di mondo sospeso in cui quello che conta davvero è lo stile dell’autore e la storia raccontata, indipendentemente dal fatto che questa sia vera oppure semplicemente frutto d’invenzione. Basti pensare a quanto Ötügen Pamuk scrive nel suo *Romanzieri*

*ingenui e sentimentali*<sup>1</sup> dove, riflettendo sulle domande ricevute da numerosi lettori riguardo al protagonista del suo *Il Museo dell'innocenza*, Kemal («Signor Pamuk, tutto questo è realmente successo a lei? Signor Pamuk, è lei Kemal?»), non esita a sostenere, al contempo e in maniera contraddittoria, di non essere Kemal e di non potere tuttavia convincere i suoi lettori di non esserlo. Indubbiamente, esempi come questo depongono a favore di una visione della letteratura come avente per oggetto un mondo tutto particolare, in cui anche le contraddizioni possono essere ammesse – e non a caso fioriscono i dibattiti sulla portata cognitiva delle opere letterarie e sui vari paradossi emotivi a queste collegati.

## 2. Filosofia e letteratura

I filosofi analitici appassionati di filosofia della letteratura, sono soliti dedicarsi a due generi di questioni differenti anche se in qualche modo collegate. Una è la questione relativa al riferimento e alla possibile non-esistenza (che differenza c'è tra i due enunciati “Anna Karenina era una donna passionale” e “Diana Spencer era una donna passionale” se la prima, a differenza della seconda, non è mai esistita? E poi, il Napoleone di *Guerra e Pace* di Tolstoy e quello morto all'isola di Sant'Elena il 5 maggio 1821 sono proprio la stessa persona?), temi abbastanza comuni in metafisica e in filosofia del linguaggio (dove è fondamentale la distinzione tra la realtà e la finzione per stabilire il valore semantico degli enunciati). L'altra è la questione concernente la natura della finzione letteraria che è caratteristicamente al centro della discussione in estetica (dove la distinzione importante è quella tra finzione e non-finzione tanto per quanto riguarda la valutazione di un'opera quanto per quanto riguarda la risposta emotiva dei fruitori).

In questo saggio sarà presa prevalentemente in esame questa seconda questione. Si partirà da una possibile distinzione tra finzione e non-finzione e si cercherà di capire su quali basi eventualmente poggi, e poi ci si domanderà quale nesso tale distinzione potrebbe avere con il giudizio dei fruitori una volta che questi sappiano che un'opera appartiene all'una o all'altra categoria.

I due filosofi che per primi hanno riflettuto sistematicamente sul rapporto tra finzione/non-finzione in rapporto alle opere letterarie sono stati Platone<sup>2</sup> e Aristotele<sup>3</sup> secondo i quali la poesia (cioè la letteratura) si caratterizza essenzialmente come imitazione della realtà. La loro opinione tuttavia diverge riguardo a come tale imitazione debba essere valutata: se per il primo (per lo meno nel libro X della *Repubblica*) è qualcosa di negativo, di fatto una verità di terz'ordine (in quanto lontana di tre gradi dalla

---

<sup>1</sup> Pamuk, 2012, pp. 25-26.

<sup>2</sup> Platone, *Repubblica*.

<sup>3</sup> Aristotele, *Poetica*.

verità), per il secondo è invece qualcosa di positivo che possiede un alto valore conoscitivo (dal momento che, come leggiamo nella *Poetica*, la poesia è più alta della storia). Ma a quale tipo di conoscenza ci permette di arrivare la letteratura? Secondo Aristotele la poesia è imitazione delle persone e delle loro azioni e, a differenza della storia che ci racconta il particolare, ossia cose che sono accadute, la poesia narra di cose che possono accadere (secondo probabilità e necessità), fornendoci l'accesso all'universale.

I seguaci di Aristotele (per quanto riguarda la portata cognitiva della letteratura), in realtà, non sono stati molti. Soprattutto (di nuovo) perché non è chiaro di che cosa parli la letteratura, se di realtà o di mera finzione. Come spesso succede, la risposta più facile (ma non necessariamente corretta) ha avuto la meglio e si è così giunti alla conclusione che la letteratura parli di cose inventate (o che, anche quando fa riferimento alla realtà, non abbia comunque la pretesa di dire la verità) e che, in fondo, non sia molto diversa da una collezione di bugie.

David Hume<sup>4</sup> nel suo *Trattato sulla natura umana* scrive che «I poeti stessi, mentitori per professione, cercano sempre di dare una parvenza di verità alle loro finzioni»; mentre Philip Sidney<sup>5</sup> (che non a caso è un poeta e non un filosofo), sceglie una risposta di compromesso – la letteratura non tratta né di finzioni né di realtà, ma di qualcos'altro – affermando che «ora, quanto al poeta, egli nulla afferma e pertanto mai mente».

Alcuni dei maggiori filosofi che oggi si occupano di questi temi preferiscono affrontare la questione non tanto dicendo di che cosa tratti la letteratura o come accada che siano create quelle entità che popolano i romanzi<sup>6</sup>, bensì spiegando quale tipo di richiesta la letteratura avanzi ai fruitori. Alla domanda “che cosa sono i romanzi?” rispondono infatti che i romanzi sono un invito a immaginare o a fare finta<sup>7</sup> (non “a credere” perché le credenze sono riservate alle cose vere *tout court*) che quanto narrato sia vero. Potrebbe essere una risposta interessante, se non fosse che sorge subito spontanea un'obiezione: che dire allora di quei romanzi che raccontano cose vere (leggendo i quali quindi non dobbiamo “fare finta” che quanto narrato sia vero, perché sappiamo già che lo è)?

---

<sup>4</sup> Hume, 1739-1740.

<sup>5</sup> Sidney, 1595.

<sup>6</sup> Su come avvenga, all'interno della stessa attività di *fare finta*, la creazione dei personaggi di finzione, il *locus classicus* è Searle, 1975.

<sup>7</sup> Currie, 1990; Lamarque, Olsen, 1994; Carroll, 1997; Davies, 2007; Stock, 2011; Walton, 2013.

### 3. Letteratura e immaginazione

Se *Gomorra* di Roberto Saviano fosse stato pubblicato come un'opera di finzione, non avrebbero avuto ragione non solo alcune delle critiche (per es. quelle di Vernaglione e Lotteri)<sup>8</sup> che gli sono state rivolte, ma anche i molti meriti che sono stati messi in luce. Dal momento però che il romanzo è stato pubblicato come non di finzione, gli sono state riservate attenzioni (giustificate) di un certo tipo, nonostante alcuni elementi siano di fatto stati inventati (per es., l'autore si spaccia per uno dei personaggi che, attraverso i suoi ricordi e le sue esperienze, racconta il "Sistema" che affligge Napoli e provincia). D'altra parte, se *Il padrino* scritto da Mario Puzo sulle vicende di una famiglia di mafiosi a New York (dal quale sono stati tratti i tre film di Francis Ford Coppola), fosse stato pubblicato come un'opera di non-finzione sarebbe stato accolto diversamente; ma dal momento che è stato pubblicato come un'opera di finzione, il libro è così stato recepito (e paragonato ad altre opere di finzione che trattano temi analoghi).

Questi esempi mostrano come la distinzione tra finzione e non-finzione non sia semplicemente la distinzione tra ciò che è vero e ciò che è falso o tra ciò che esiste già nella realtà e ciò che è costruito nel romanzo e prende vita grazie a esso. Harry Deutsch<sup>9</sup> ritiene che il fatto di essere *costruito* sia una condizione necessaria e sufficiente per categorizzare un'opera come finzione. Tuttavia è evidente come non si costruisca mai proprio tutto – nemmeno Puzo, che ha *inventato* il personaggio di Vito Andolini-Don Corleone con il suo «gli farò una proposta che non potrà rifiutare», si è inventato la Mafia, New York, ecc. – e poi ci sono molte storie costruite che raccontano storie verissime – come, appunto, nel caso di Saviano. In una successiva nota di discussione, Deutsch<sup>10</sup> risponde alle critiche mossegli da Stacie Friend<sup>11</sup> riguardo alla sua concezione del "making up stories" obiettrandole di aver frainteso ciò che lui intende per "making up". Per spiegare che cosa si debba intendere con questa espressione Deutsch cita William Shakespeare e Virginia Woolf. Secondo il primo<sup>12</sup> l'immaginazione «bodies forth the forms of things unknown» e la penna dello scrittore «turns them to shapes, and gives to

---

<sup>8</sup> *Gomorra* ha ricevuto alcune critiche da parte di due economisti dell'Istituto Bruno Leoni, Piero Vernaglione e Carlo Lottieri, verso la tesi più volte ricorrente nel libro secondo cui la criminalità organizzata campana rappresenterebbe una forma coerente e sofisticata di libero mercato.

<sup>9</sup> Deutsch, 2000.

<sup>10</sup> Deutsch, 2013.

<sup>11</sup> Friend, 2012.

<sup>12</sup> Shakespeare, 1595.

airy nothing/A local habitation, and a name»; mentre la seconda<sup>13</sup> chiarisce così la differenza tra finzione e biografia: «A proof that they differ in the very stuff of which they are made. One is made with the help of friends, of facts; the other is created without any restrictions, save those that the artist, for reasons that seem good to him, chooses to obey». È singolare che Deutsch – secondo il quale non solo “being made up” significa essere immaginato dall'autore, ma l'immaginazione, a differenza di memoria e percezione, non sarebbe vincolata a come le cose stanno effettivamente – per dirimere la questione relativa alla differenza tra la realtà e la finzione, si richiami all'opinione di due scrittori e non di due filosofi.

La posizione di Deutsch si propone come alternativa rispetto a quella alla quale si è fatto riferimento in precedenza<sup>14</sup> secondo la quale l'essenza della finzione non risiederebbe tanto nell'attività immaginativa dell'autore, quanto nel compito di immaginare affidato al lettore (che è invitato a fare finta che quanto narrato nella storia sia vero: «a proposition is fictional in (the world of) a particular work, W, just in case appreciators of that work are to imagine it, just in case full appreciation of W requires imagining it»<sup>15</sup>).

È probabile che, come talvolta accade, la verità stia nel mezzo (e quindi né soltanto dalla parte dell'autore né esclusivamente da quella dei lettori), ossia, nello specifico, nel libro: se c'è un posto in cui possiamo andare a cercare per capire quanta finzione ci sia in un testo letterario, se e quale spazio sia riservato alla realtà, quanto il tipo di contenuto influenzi il giudizio dei fruitori, forse quel posto è proprio l'opera letteraria. Vediamo che cosa vuol dire.

#### 4. Tipologie di opere letterarie

Al fine di chiarire quale rapporto ci sia tra la finzione e le opere letterarie partiamo innanzitutto da due domande: 1) ci sono delle caratteristiche (semantiche/testuali) delle opere tali da consentirci di stabilire se un'opera è di finzione oppure no?; 2) il fatto di sapere che un'opera è di finzione influenza il nostro giudizio e il nostro coinvolgimento?

Potremmo provare a rispondere affermativamente alla prima domanda sostenendo che sia possibile rinvenire dei criteri semantici<sup>16</sup> per distinguere le opere di finzione da

<sup>13</sup> Woolf, 1939.

<sup>14</sup> Cfr. nota 7.

<sup>15</sup> Walton, 2013.

<sup>16</sup> Wellek, Warren, 1956; Riffaterre, 1990.

quelle di non-finzione: se i nomi che troviamo nel testo non si riferiscono a nessuno e quello che si dice è falso, allora indubbiamente si tratta di finzione. Prendiamo, per esempio la prima pagina di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert:

Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir; puis, se tournant vers le maître d'études: "Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera dans les grands, où l'appelle son âge"<sup>17</sup>.

Non c'è nessun Proviseur e nessun Monsieur Roger, e quello che si dice non corrisponde a niente nella realtà (quindi qualcuno direbbe che è falso). Ma è sufficiente questo criterio semantico per essere sicuri che si tratti di finzione? Sembra di no: basti pensare che ci sono moltissime opere di finzione che contengono nomi che hanno un riferimento nella realtà (come il Napoleone di *Guerra e Pace* di Lev Tolstoj), così come ci sono opere di non-finzione che contengono elementi inventati (per esempio la teoria proposta da Urbain Le Verrier introduce un oggetto ipotetico, Vulcano, per spiegare le variazioni dell'orbita di Mercurio); inoltre ci possono essere opere di finzione che risultano essere vere "per caso", così come possono esserci opere di non-finzione che risultano essere false (come nei vari casi in cui gli autori ingannano i lettori).

Potrebbe forse essere un'idea migliore quella di cercare criteri testuali/sintattici? Secondo alcuni<sup>18</sup> sì, dal momento che i testi di finzione spesso presentano caratteristiche testuali (pensiamo ai marcatori finzionali – tipo "c'era una volta", "tanto tempo fa", "un giorno, nella contea di ..." –, al fatto che non abbiano note o bibliografia, che usino una certa forma di discorso indiretto) diverse rispetto a quelle tipiche dei testi che non sono di finzione. Tuttavia, anche percorrendo questa seconda strada, si va poco lontano dal momento che in molti casi le strutture linguistiche delle opere di finzione e quelle delle opere di non-finzione risultano essere pressoché identiche. Infatti, come giustamente sottolinea Andrea Bonomi «non c'è alcuna differenza osservabile che distingue il caso della narrativa di immaginazione (romanzi, racconti, novelle ecc. che non descrivono avvenimenti reali) da quello della narrativa fattuale (cronache, resoconti, memorie ecc.

---

<sup>17</sup> Flaubert, (1856) 1972, p. 23.

<sup>18</sup> Hamburger, 1968; Banfield, 1982.

che trattano di eventi realmente accaduti). Più precisamente, è impossibile trovare dei criteri sintattici espliciti [...]»<sup>19</sup>.

Forse il punto è che, per quanto sia fondamentale la distinzione tra finzione e non finzione, quando dobbiamo capire di che cosa parla la letteratura ci troviamo di fronte a molteplici *tipologie* di opere delle quali non possiamo non tenere conto, tanto a livello della fruizione quanto a quello della valutazione. Ecco perché può essere interessante provare ad abbozzare, seguendo una proposta di Peter Lamarque<sup>20</sup>, una tipologia provvisoria di opere letterarie.

Partiamo dalle *opere di tipo a*, ossia da quelle opere di finzione che fanno finta di essere di non finzione, come *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe e *Moby Dick* di Hermann Melville. In questi casi il “fare finta” di raccontare eventi reali non ha nulla a che fare con l'inganno, essendo più che altro un espediente stilistico per raccontare storie che si presentano narrativamente come se fossero testimonianze dirette anche se di fatto non lo sono.

Ricadono invece sotto le *opere di tipo b* le classiche opere di finzione storica, dal già citato *Guerra e pace* di Lev Tolstoj a *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Una differenza importante tra le opere di tipo a e quelle di tipo b è che mentre le opere di tipo b riguardano in maniera sostanziale persone realmente esistite o eventi realmente accaduti, le opere di tipo a sono solo accidentalmente basate su eventi o persone reali (*Robinson Crusoe* assomiglia molto ad Alexander Selkirk che visse per quattro anni e quattro mesi su un'isola deserta e probabilmente ispirò Defoe, e l'affondamento della baleniera Essex nel 1820 di cui raccontò uno dei sopravvissuti ispirò Melville nella scrittura del suo romanzo). In ogni caso, non è essenziale essere consapevoli dell'eventuale rimando alla realtà per apprezzare le opere di tipo a, mentre per cogliere il significato delle opere di tipo storico è indispensabile essere in grado di riconoscere le persone realmente esistite o gli eventi effettivamente accaduti: se leggiamo *I Promessi sposi* non considerando che gli eventi narrati si svolgono in Lombardia tra il 1628 e il 1630 durante la dominazione spagnola che ha davvero avuto luogo in quella regione in quegli anni (e magari anche senza tenere conto del fatto che il periodo storico era stato scelto da Manzoni per alludere al dominio austriaco sul nord Italia dell'epoca in cui scriveva), ma avendo esclusivamente presenti le vicissitudini sentimentali di Renzo e Lucia, indubbiamente perdiamo una parte di fondamentale importanza dell'opera.

---

<sup>19</sup> Bonomi, 1994, p. 16.

<sup>20</sup> Lamarque, 2014, pp. 84-89.

Proseguiamo quindi la tipologia con le *opere di tipo c*, ossia quelle finzioni filosofiche o opere morali come il *Candide* di Voltaire e la *Nausea* di Jean-Paul Sartre, in cui nonostante ci sia una importante struttura narrativa, il fulcro dell'opera sta nelle idee veicolate e nella discussione di concetti filosofici o esistenziali.

Quest'ultima tipologia deve essere tenuta distinta dalle *opere di tipo d*, in cui sono in questione opere di non finzione inserite in una cornice di finzione come per esempio i dialoghi filosofici (basti pensare a quelli di Platone) o gli esperimenti mentali, da quello di Zenone di Achille e della tartaruga per difendere la tesi che il movimento è illusione, fino a quello di Mary, la protagonista di un esperimento mentale di Frank Jackson<sup>21</sup> per provare che il fisicalismo è falso (nello specifico Mary è una neuroscienziata relegata per tutta la vita in una stanza in bianco e nero che sa tutto sui colori senza averne mai visto uno).

Se le opere di tipo d possono essere caratterizzate come saggi scientifici semplicemente inseriti in una struttura narrativa, le *opere di tipo e* – pur essendo anch'esse non di finzione e con una importante dimensione narrativa, visto che comprendono autobiografie e scambi epistolari – sono definite come racconti scritti in prima persona da individui reali sulla propria esistenza e raccolte di lettere pubbliche o private. Pensiamo a *L'avenir dure longtemps* di Louis Althusser, *Under my skin* di Doris Lessing, le lettere a Milena di Franz Kafka e l'epistolario tra Anais Nin e Henry Miller.

Una categoria a parte è poi quella delle *opere di tipo f*, ossia quelle opere non di finzione scritte come opere di finzione (come un romanzo): *faction*, *new journalism*, romanzo-reportage o romanzo verità, dove quello che conta è l'imparzialità della **cronaca** e l'oggettività dei fatti. *In Cold Blood* di Truman Capote (che inaugura il genere che vede fusi letteratura e giornalismo), *L'adversaire* di Emmanuel Carrère e il già citato *Gomorra* sono ottimi esempi di questa tipologia di opere di non-finzione. Per quanto nelle opere di tipo f gli autori possano, ovviamente, commettere degli errori, essere imprecisi o inserire degli elementi inventati (ragion per cui li si può accusare di non aver detto la verità riguardo ad alcune delle questioni trattate), non per questo tali opere saranno giudicate di finzione e quindi spostate di categoria.

Quella appena presentata è una classificazione provvisoria, che lascia fuori alcune tipologie (banalmente, le opere di finzione classica come *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi o le fiabe popolari come *Biancaneve e i sette nani*) e ne presenta altre dettagliate nei minimi particolari (le opere narrative di non-finzione sono distinte in ben tre tipologie), tuttavia può essere utile per riflettere sulle eventuali caratteristiche distintive delle opere di finzione rispetto a quelle di non-finzione. In ogni caso sembra essere indubbio che, come poneva in evidenza il punto 2), il fatto di sapere a quale

---

<sup>21</sup> Jackson, 1986.

categoria appartenga una determinata opera letteraria influenzi il nostro giudizio e il nostro coinvolgimento nel corso della fruizione.

## 5. Realtà e finzione

Un'opera letteraria di finzione quindi può parlare di eventi reali (*Guerra e Pace* narra la storia di due famiglie dell'aristocrazia russa durante la campagna napoleonica del 1812) e contenere enunciati veri (ritenuti tali sia dall'autore che dal lettore – come nel famoso esergo di *Anna Karenina* «tutte le famiglie felici si somigliano, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo»), così come le opere di non-finzione possono contenere nomi senza riferimento nella realtà o eventi inventati (l'investigatore capo ritratto da Capote in *In Cold Blood*, Alvin Dewey Jr., disse che l'ultima scena descritta nel libro in cui lui va a far visita alla tomba dei Clutter era pura invenzione, così come altri abitanti di quella regione del Kansas intervistati da Capote insistettero nel sottolineare che non erano stati descritti in maniera corretta e che alcune loro affermazioni era state riportate in maniera errata), fare affermazioni false o del tutto prive di fondamento (fatte perché l'autore è caduto errore, perché vuole ingannare o perché al tempo in cui l'opera è stata scritta poteva essere normale introdurre qualche elemento fittizio<sup>22</sup>).

Inoltre, per quanto l'immaginazione sia indubbiamente all'opera nella nostra fruizione delle opere di finzione, come sottolinea Stacie Friend<sup>23</sup>, non vi è alcuna concezione relativa all'immaginare o al fare finta che consenta propriamente di distinguere tra finzione e non-finzione. L'insieme di opere che ci invita a fare-finta o a immaginare, infatti, va molto oltre la nostra nozione di finzione. Quando si legge *L'Italia al polo Nord* di Umberto Nobile, si immagina senza particolari difficoltà quanto narrato dal comandante prima del dirigibile Norge e poi del dirigibile Italia durante le spedizioni

---

<sup>22</sup> Per esempio secondo la concezione storica dell'antica Roma che ha avuto grande influenza sulla storiografia europea del XV-XVI sec. scopo del resoconto storico era di fornire insegnamenti morali e politici attraverso esempi – dove la scelta degli esempi e il modo in cui erano presentati aveva obiettivi estetici e didattici – mentre era secondaria l'assoluta fedeltà ai fatti. Non a caso gli storici romani (Tacito per esempio) non pensavano che quanto raccontato dovesse essere rigorosamente vero: spesso inventavano di sana pianta discorsi tra personaggi famosi, arricchivano liberamente le descrizioni delle battaglie, si soffermavano su pensieri, sogni e desideri dei personaggi famosi, ecc. Sarà soltanto dalla fine del XVI sec. che gli storici riterranno di dover avere come obiettivo la fedeltà a quanto accaduto. Da questo è evidente come le convenzioni letterarie per scrivere opere storiche – che sono non-finzione per definizione – siano cambiate nel corso del tempo.

<sup>23</sup> Friend, 2008; Id., 2011.

al Polo Nord nella seconda metà degli anni Venti. Del pari, leggendo *Le porte della percezione* di Aldous Huxley, possiamo immaginare che tipo di esperienze si hanno quando si assume mescalina («Una rosa è una rosa e solo una rosa. Ma queste gambe di sedia sono gambe di sedia e sono anche san Michele e tutti gli angeli»). L'invito a immaginare, essendo tipico anche delle opere di non-finzione, non può quindi essere d'aiuto nel discriminare tra finzione e non-finzione<sup>24</sup>.

Un tipo di opera letteraria con caratteristiche testuali simili a quelle delle opere di finzione (discorso indiretto, cornice narrativa, ricerca ecc.) e che tuttavia per definizione si propone di allontanarsi quanto più possibile da tutto ciò che è finzione, è il *New Journalism* in cui l'oggettività dei fatti e l'imparzialità del racconto risultano essere fondamentali. I diversi esempi di *New Journalism* sono tenuti a rispettare grosso modo quattro regole<sup>25</sup>: 1. la storia deve essere costruita scena per scena; 2. bisogna tenere traccia di tutto, anche del più insignificante dettaglio o del più ripetitivo dei gesti; 3. occorre riportare i dialoghi; 4. le scene descritte devono essere presentate da un punto di vista interno di modo che il lettore abbia l'impressione di farne parte e di poter cogliere i pensieri o le motivazioni che stanno dietro le azioni o gli eventi descritti. Il critico letterario James Wood (che aveva in mente *Denti Bianchi* di Zadie Smith) ha definito questa specifica tipologia di opere letterarie che perseguono la verità e la realtà a tutti i costi *realismo isterico*, avendo in mente alcune caratteristiche quali la lunghezza cronica, le digressioni maniacali su aspetti secondari della storia, la presentazione di personaggi assurdi o insignificanti e il costante riportare sequenze di dialoghi e scene.

Ci sono quindi opere letterarie che non intendono fare altro che rispecchiare la realtà fin nei minimi dettagli, ed è importante tenerne conto nel momento in cui riflettiamo sulla distinzione tra ciò che è finzione e ciò che non lo è. Banalmente perché quando esprimiamo il nostro giudizio su una certa opera o dobbiamo spiegare che cosa abbiamo imparato da essa, ci è utile sapere che cosa è stato inventato dall'autore e che cosa invece è vero e riguarda la realtà (e come lettori, solitamente, siamo ben informati).

Non essendo peraltro possibile rinvenire criteri semantici e testuali per distinguere ciò che è finzione da ciò che non lo è, può forse essere utile provare ad adottare un approccio diverso in cui l'opera è innanzitutto presa in esame in quanto inserita in un più ampio contesto del quale fanno parte anche le pratiche di lettura, scrittura e critica. Secondo questo approccio – indubbiamente più generale e pertanto meno preciso di

---

<sup>24</sup> Per una panoramica delle posizioni di coloro che credono che tra finzione e non finzione sia discriminante l'invito a immaginare, cfr. nota 7.

<sup>25</sup> Wolfe, Johnson, 1973.

quelli presentati precedentemente, ma forse l'unico in grado di rendere conto in maniera non riduzionistica del contenuto delle opere letterarie – non è possibile fornire condizioni necessarie e sufficienti per decidere se un'opera appartenga all'una o all'altra tipologia, bensì occorre valutare caso per caso, tenendo presenti le caratteristiche dell'opera, le intenzioni dell'autore, le aspettative dei lettori e dei critici, il periodo in cui l'opera è stata scritta e il contenuto trattato. Per difendere al meglio un approccio di questo tipo Stacie Friend<sup>26</sup> ritiene sia utile seguire la proposta avanzata da Kendall Walton<sup>27</sup> di accostare le tipologie di opere letterarie a “categorie artistiche” e di distinguere, all'interno delle diverse categorie, proprietà standard, variabili e non-standard. Le “categorie artistiche” delle quali parla Walton sono modi di classificare le opere d'arte che guidano l'apprezzamento e che quindi tengono conto non soltanto dell'opera, bensì anche dell'autore, dei fruitori, delle convenzioni letterarie caratteristiche del periodo di creazione, ecc. Secondo questa posizione il fatto di appartenere a una determinata categoria è stabilito da insiemi di criteri non essenziali che includono non soltanto caratteristiche interne all'opera ma anche circostanze relative alla sua origine, con particolare riferimento alla categoria in cui l'artista riteneva che l'opera dovesse essere collocata o in cui i contemporanei dell'artista pensavano fosse giusto collocarla.

L'idea interessante (e intuitivamente condivisibile) di questa proposta teorica è che il fatto di catalogare un'opera nell'una o nell'altra categoria possa influenzare il nostro apprezzamento di essa. Si tratta di un'idea che ben riflette quanto solitamente accade: pensiamo che *Noi i ragazzi dello zoo di Berlino* di Christiane F. e il diario di Anna Frank siano opere di un certo valore proprio perché sono catalogate come “testimonianze/storie vere” (essendo l'una il frutto di una serie di interviste che due giornalisti del settimanale *Stern* fecero per due mesi nel 1978 a Christiane Vera Felscherinow, l'altra la raccolta in volume degli scritti di Annelies Frank, una ragazza ebrea nata a Francoforte poi rifugiata con la famiglia ad Amsterdam e costretta nel 1942 a entrare in clandestinità per sfuggire alle persecuzioni e ai campi di sterminio nazisti) e ci sentiremmo ingannati se venissimo a scoprire che si tratta di storie inventate. Del pari, se scopriremo che il *Pierre Menard, autore del Chisciotte* del quale ci racconta Jorge Luis Borges in *Finzioni* fosse una persona realmente esistita le cui opere visibili e invisibili sono proprio quelle di cui leggiamo, probabilmente riterremo Borges meno geniale di

---

<sup>26</sup> Friend, 2012.

<sup>27</sup> Walton, 1970.

quanto abbiamo sempre pensato (lo loderemmo senz'altro per lo stile di scrittura ma comunque non per il contenuto, visto che non sarebbe opera sua).

## 6. Catalogare e apprezzare

Quando identifichiamo un'opera come appartenente a una determinata categoria siamo pertanto sensibili a diversi tipi di proprietà<sup>28</sup>: a quelle tipiche di quell'opera come appartenente a un determinato genere, a quelle che invece la rendono unica nel suo genere, a quelle che possono variare a seconda delle convenzioni letterarie e a quelle che, magari, non sono tipiche di quel genere bensì di un altro. Il nostro essere attenti a tali proprietà guida il nostro giudizio e il nostro apprezzamento. Solitamente, quando cominciamo a leggere un testo, sappiamo già con che tipo di opera abbiamo a che fare e abbiamo pertanto determinate aspettative che possono essere soddisfatte dalle proprietà standard, ossia quelle che immaginiamo posseggano le opere appartenenti a un determinato genere.

Possono presentarsi anche casi in cui le caratteristiche capaci di guidare la valutazione mancano del tutto: sono le opere che abbiamo difficoltà a catalogare e non capiamo a quale genere appartengano. Prendiamo ad esempio *Pale fire* di Vladimir Nabokov: se il lettore pensa di avere a che fare con un romanzo classico tipo *Lolita* resta deluso trovando un poema di 999 versi scritto da John Shade e tutto annotato da un improbabile commentatore quale Charles Kinbote. La stessa struttura dell'opera fa pensare più a un saggio che a un romanzo con la prefazione iniziale di Kinbote a cui segue il poema in versi intitolato *Pale fire* di Shade («di gran lunga il più sublime dei poeti inventati», secondo quanto dice Nabokov in un'intervista del 1965) poi commentato verso per verso dallo stesso Kinbote che aggiunge anche alcune note. E non è un caso che, quando il romanzo è uscito nel 1962 le critiche siano state così miste. Tuttavia, nonostante manchi la struttura narrativa classica tipica del romanzo, nessuno direbbe che *Fuoco pallido* non può essere catalogato come romanzo di finzione perché non ha la struttura narrativa tipica dei romanzi. Anzi, si potrebbe addirittura sostenere che si tratta di una interessante opera di finzione letteraria precisamente perché non ha una struttura narrativa classica e l'argomento centrale dei 999 versi (il tragico suicidio della figlia di Shade unitamente ad altri temi quali la sua infanzia, l'amore per la moglie, la scrittura, l'aldilà) è "arricchito" dall'apparato critico di Kinbote e dal suo commentario esplicativo (qui troviamo il maggior numero di stranezze: Kinbote sostiene di essere stato l'ispiratore del poema che ritiene sia una allusione alle discussioni avvenute tra lui e Shade a proposito di uno stato nord europeo di cui Kinbote sarebbe originario, lo Zembla, del suo re, costretto a fuggire a seguito di una rivoluzione e di un misterioso assassino che gli zembliani avrebbero

---

<sup>28</sup> Friend, 2012.

messo sulle sue tracce). Infatti lungi dal non potersi caratterizzare come romanzo per la sua particolare struttura, *Pale fire* può essere definito, per usare un termine usato da Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane*, un *iper-romanzo*, ossia un romanzo che presenta «infiniti universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili».

Da questo punto di vista anche *A sangue freddo* può essere ritenuto particolarmente interessante proprio perché possiede delle caratteristiche che non sono tipiche (o *standard*, per usare la terminologia adottata da Walton e Friend) né della finzione né della non-finzione, o per lo meno non lo erano quando Truman Capote ha scritto l'opera. Prima che venisse accettato lo stile anticonvenzionale di giornalismo degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso che Capote fa proprio, i giornalisti non erano infatti soliti fare uso di espedienti narrativi e anche gli scrittori di romanzi, quando scrivevano articoli di giornale, usavano linguaggi e tecniche diverse rispetto a quelli che mettevano in opera quando scrivevano romanzi: per esempio, lo Zola che scrive il *J'accuse* su *L'Aurore* il 13 gennaio 1898 non usa la stessa lingua che usa in *Germinal*. Oggi però la scrittura giornalistica è molto cambiata e non stupisce trovare articoli di giornale scritti come un racconto o romanzi scritti con la precisione e fedeltà alla realtà di un articolo di cronaca. Questo accade perché, come sottolinea Stacie Friend nel suo articolo sui generi letterari, le caratteristiche standard e quelle non-standard relative a un determinato genere si evolvono e cambiano nel corso del tempo: ecco perché Tacito e altri storiografi del passato potevano scrivere di non-finzione non rispettando alcune regole oggi considerate fondamentali per le opere di quel genere (come non inventare, esporre sogni e pensieri, ecc.) o perché giornalisti e romanzieri possono seguire con profitto corsi di scrittura creativa di non-finzione.

Ma se, come abbiamo visto, le caratteristiche standard di per sé non possono garantire una corretta classificazione, che cos'è che lo può fare? In senso proprio e definitivo nulla. Tuttavia è indubbiamente utile, quando si cerca di classificare un testo letterario come un'opera di un certo tipo, avere presenti i fattori storici e quelli contestuali, banalmente perché non possiamo sapere quali caratteristiche sono standard di un'opera senza sapere qualcosa sul contesto storico e letterario in cui è stata prodotta e sul tipo di testo che l'autore voleva (o credeva di) creare. Un ragionamento analogo può essere fatto per la distinzione tra finzione e non finzione: perché gli *Annali* di Tacito si qualificano come non finzione? Non solo perché Tacito presentava figure storiche realmente esistite e lo faceva con l'intenzione di scrivere una storia di non-finzione, bensì soprattutto perché ha scritto la sua opera seguendo le pratiche letterarie consolidate e riconosciute dalla società culturale nella quale viveva (invece, se gli *Annali* fossero stati scritti l'anno scorso, probabilmente non avremmo difficoltà a classificarli come finzione, dal momento che oggi i trattati storici devono soddisfare determinati requisiti che gli *Annali*, evidentemente, non soddisfano). E poi, perché *A sangue Freddo* si qualifica come giornalismo di non-finzione? Non semplicemente perché Capote si propone di raccontare la verità e non una storia inventata, e sicuramente nemmeno perché si colloca

all'interno di convenzioni prestabilite (e infatti a Capote va il merito di aver creato, con quell'opera, una nuova forma di "giornalismo artistico"). Le intenzioni dell'autore, infatti, per quanto importanti, possono non essere sufficienti: se il *New Yorker* non avesse pubblicato, come invece ha fatto tra settembre e ottobre del 1965, l'opera di Capote che racconta in maniera dettagliata il quadruplice omicidio della famiglia Clutter avvenuto il 15 novembre 1959 a Holcomb nel Kansas per mano di due sbandati di nome Perry Edward Smith e Richard Eugene Hickock, non avremmo opere letterarie che ricadono sotto l'etichetta di *romanzo-verità* e magari non avremmo nemmeno corsi di scrittura creativa di non-finzione.

Accanto a opere di questo tipo ci sono poi quelle che sono volutamente create per mescolare finzione e non finzione creando confusione nel lettore, senza tuttavia voler andare contro le convenzioni culturalmente accettate in quel momento. Ne sono un buon esempio i drammi storici di William Shakespeare che, nonostante siano basati sulla vita dei re d'Inghilterra, spesso presentano la realtà in maniera piuttosto fantasiosa (gli eventi descritti non sempre sono fedeli a quanto realmente accaduto). In particolare, il *Riccardo III* raffigura l'ultimo membro della dinastia degli York come un malvagio mostro, dipingendo invece il suo usurpatore, Enrico VII con tratti splendidi ed esaltanti. La parzialità politica, motivata dalla propaganda messa in atto da Shakespeare a favore dei Tudor, è evidente anche nell'*Enrico VIII*, che finisce con un'esuberante e appassionata celebrazione per la nascita di Elisabetta. Opere di questo tipo possono essere viste come opere la cui classificazione è indeterminata (e non a caso sono prese in considerazione tanto dai lettori interessati alla storia quanto a quelli appassionati di letteratura).

Rispetto a eventuali tentativi di classificazione, è opportuno mettere da parte i casi di inganni, cioè quei casi in cui un autore decide di ingannare deliberatamente critici e lettori facendo loro credere che la sua opera sia di un determinato genere mentre in realtà è di un altro. Uno è il caso di Enric Marco<sup>29</sup> che in *Memorie dall'inferno* racconta la sua reclusione nel campo di concentramento di Flossenbürg durante la seconda guerra mondiale. Peccato che nei lager Marco non ci sia mai stato. Si tratta di un caso particolarmente interessante perché Marco mente (nel senso che quello che racconta non è veramente accaduto a lui) pur raccontando una storia vera (il campo di concentramento di Flossenbürg, a metà strada tra Norimberga e Praga, purtroppo è veramente esistito). Claudio Magris, in un articolo uscito sul *Corriere della sera* del 21 gennaio del 2007, non a caso ne parla come de "Il bugiardo che dice la verità". In questo caso quindi si tratta di una storia verissima dove l'unica cosa falsa è che si tratti di una testimonianza, ossia che l'autore abbia vissuto in prima persona – come peraltro afferma – ciò di cui racconta.

---

<sup>29</sup> La vicenda di Enric Marco è stata ricostruita da Javier Cercas in *El impostor* del 2014.

Da casi come questo vanno distinti quelli di inganni completi, ossia quelli in cui anche la storia raccontata è frutto di pura invenzione. Esempi di questo tipo sono i romanzi pubblicati tra il 1999 e il 2005 da J.T. Leroy che, secondo quanto scritto sul retro di copertina del suo primo romanzo, a tredici anni, grazie all'aiuto di uno psicologo che lo invita a mettere su carta le sue drammatiche esperienze (figlio di una prostituta minorenne subisce molestie e poi intraprende a sua volta la strada della droga e della prostituzione), inizia a scrivere. Nel 1999 pubblica *Sarah*, il suo primo romanzo, la storia di un poco più che bambino scambiato per ragazzina e figlio di una prostituta. È un successo mondiale, tradotto in diversi paesi. Nel 2000 esce il suo secondo libro *Ingannevole è il cuore più di ogni cosa*, che narra di un bimbo condotto dalla madre in una vita di violenza (in Italia, è stato candidato al premio Strega). Nel 2005 pubblica *La fine di Harold*, la storia di come certe persone fingano di prendersi cura dei giovani, ma siano interessati ad attività perverse. Il 9 gennaio 2006, a sorpresa, la rivelazione del New York Times: J.T. Leroy non esiste. A scrivere i libri è sempre stata Laura Albert, quarantenne di Brooklyn Heights, e a impersonare J.T. Leroy nelle sue rare apparizioni pubbliche è stata Savannah Knoop (sorellastra del compagno di Laura Albert, al quale si deve la confessione finale, arrivata in seguito alla separazione dalla compagna). In questi casi – in cui l'autore vuole evidentemente ingannare raccontando una storia che dice essere vera quando in realtà è frutto di pura invenzione – con che genere di opera abbiamo a che fare? In realtà non è un caso troppo complicato (soprattutto rispetto ad altri casi in cui invece finzione e realtà sono effettivamente mescolati): una volta svelato l'inganno possiamo infatti limitarci a spostare il libro dalla categoria di non-finzione a quella di finzione (visto che nulla di quanto narrato da J.T. Leroy corrisponde al vero).

## 7. Finale di partita

Proviamo a tirare le fila domandandoci ancora una volta: quanta finzione c'è nella letteratura? La risposta che evidentemente possiamo dare dopo aver discusso le diverse posizioni e aver preso in esame alcuni problemi a queste collegate è “dipende”. Non essendo infatti possibile rinvenire condizioni necessarie e sufficienti per stabilire se un'opera sia o meno di finzione, la questione è inevitabilmente passibile di un trattamento meno lineare di quanto la domanda inizialmente posta lasciasse supporre. Il fatto che non sia possibile rispondere in maniera secca non significa tuttavia che non ci si possa orientare nel momento in cui si fruisce di un'opera letteraria. Seguendo la linea Walton-Friend sappiamo infatti che possiamo ricavare preziose indicazioni se prestiamo attenzione alle caratteristiche dell'opera e che queste possono rivelarsi utili per una eventuale catalogazione.

Quando ci si pongono interrogativi quali “che cosa ci insegnano le opere letterarie?”, “possiamo imparare delle verità dalla finzione?”, “di che tipo di conoscenze è veicolo la letteratura?”, che sono al centro dell'accesissimo dibattito sulla portata cognitiva della letteratura, forse conviene avere presenti le difficoltà che qui si è cercato di porre in

evidenza, evitando così (sperabilmente) risposte affrettate (come quella di Stolniz<sup>30</sup> secondo il quale non si può riconoscere alcun valore cognitivo dalla letteratura dal momento che è composta da enunciati o banali o falsi; ma anche come quella di Nussbaum<sup>31</sup> o Elgin<sup>32</sup>, secondo le quali la letteratura è veicolo di verità generali, talvolta di contenuto filosofico, sul mondo o sul genere umano).

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELE, 1987. *Poetica*. A cura di D. Lanza. Milano: Rizzoli.
- BANFIELD, A. 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. London: Routledge and Kegan Paul.
- BONOMI, A. 1994. *Lo spirito della narrazione*. Milano: Bompiani.
- CARROLL, N. 1997. "Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion." In *Engaging the Moving Image*, 225-233. New Haven: Yale University Press.
- CERCAS, J. 2014. *El impostor*. Barcelona: Literatura Random House.
- CURRIE, G. 1990. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, D. 2007. *Aesthetics and Literature*. London: Continuum.
- DEUTSCH H. 2013. "Friend on Making Up Stories." *Proceedings of the Aristotelian Society*, 113, 3: 365-370.
- 2000. "Making Up Stories." In *Empty Names, Fiction and the Puzzles of Non-existence*. Ed. A. Everett e T. Hofweber, 149-181. Stanford: CSLI Publications.
- ELGIN, C. 2002. "Art and the advancement of our understanding." *American Philosophical Quarterly*, 39,1: 1-12.
- FLAUBERT G. [1856] 1972. *Madame Bovary*. Paris: Gallimard.
- FRIEND, S. 2012. "Fiction as a Genre." *Proceedings of the Aristotelian Society*, 112:179-209.
- 2011. "Fictive Utterance and Imagining." *Proceedings of the Aristotelian Society* 85:163-80.
- 2008. "Imagining Fact and Fiction." In *New Waves in Aesthetics*. Ed. K. Stock and J. Thomson-Jones, 150-169. New York: Palgrave Macmillan.
- HAMBURGER, K. 1968. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett Verlag.
- HUME, D. [1739-1740] 1993 *A Treatise of Human Nature*. London: J. Noon. Trad. it. *Trattato sulla natura umana*. Roma-Bari: Laterza.
- JACKSON, F. 1986. "What Mary Didn't Know." *Journal of Philosophy* 83: 291-295.
- LAMARQUE, P. 2014. *The Opacity of Narrative*. London: Rowman & Littlefield.

---

<sup>30</sup> Stolniz, 1992.

<sup>31</sup> Nussbaum, 1990.

<sup>32</sup> Elgin, 2002.

- LAMARQUE, P. e OLSEN, S.H. 1994. *Truth, Fiction and Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- NUSSBAUM, M. 1990. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- PAMUK, O. [2010] 2012. *The Naive and Sentimental Novelist*. Cambridge: Harvard University Press 2010; Ed. it. *Romanzieri ingenui e sentimentali*. Torino: Einaudi.
- PLATONE, 1996. *Repubblica*. In *Dialoghi Politici, Lettere*. Vol.III. A cura di F. Adorno, Torino: Utet.
- SEARLE, J. R. 1975. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History. On Narrative and Narratives* 6,2: 319-332.
- SHAKESPEARE, W. [1595] 1999. *A midsummer Night's Dream*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- SIDNEY, P. [1595] 2002. *The Defence of Poesie*. In *The major Works. Sir Philip Sidney*, a cura di K. Duncan-Jones, Oxford: Oxford University Press. Ed. it. *Elogio della poesia*. Trad. di M. Pustianaz. Genova: Il Melangolo, 1989.
- STOCK, K. 2001. "Fiction and Imagination I." *Supplementary Proceedings of the Aristotelian Society* 85:145-162.
- STOLNIZ, J. 1992. "On the Cognitive Triviality of Art." *British Journal of Aesthetics* 32,3: 191-200.
- WALTON, K. 1970. "Categories of Art." *Philosophical Review*, 79: 334-67.
- 2013. "Fictionality and Imagination reconsidered." In *From Fictionalism to Realism* a cura di C. Barbero, M. Ferraris, A. Voltolini. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.
- WELLEK, R. e WARREN, A. 1956. *Theory of Literature*. New York: Harcourt Brace.
- RIFFATERRE M. 1990. *Fictional Truth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- WOLFE, T. e JOHNSON, E.W. 1973. *The New Journalism*. New York: Harper & Row.
- WOOLF, V. [1939] 1974. "The Art of Biography." In *The Death of the Moth and Other Essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.



MAURIZIO FERRARIS

**NUOVO REALISMO 2016**

**ABSTRACT** The essay presents the traits of what has recently been called new realism in philosophy, arguing that this new trend aims at engaging with the existence of certain classes of objects, trying to avoid devolving to scientific thinking all questions about the existence of reality. The new realistic philosophical approach is indeed closer to 19<sup>th</sup>-century idealism than to postmodern thought. It finds its forebears in American “new realism” and “critical realism” and tries to oppose the “transcendental fallacy”, that is, the confusion between ontology and epistemology, and asks whether the 20<sup>th</sup>-century wave against realism, and the deconstruction of metaphysics, meant a continuity or a break with 19<sup>th</sup>-cent idealism. By a survey of the rare new realists who meant to oppose both 20<sup>th</sup>-century post-idealism and analytical philosophy, new realism tries to oppose the “hermeneutic fallacy”. The author traces the steps by which the notion of new realism came to the fore and highlights: a coming together of new realism, speculative realism, and the realistic elements in phenomenology and analytic philosophy. The essay ends up allowing for the existence of different kinds of realisms: “negative realism”, “neutral realism”, “positive realism”.

**KEYWORDS** New Realism, Transcendental Fallacy, Hermeneutic Fallacy, American New Realism, Positive Realism

Il problema fondamentale del nuovo realismo<sup>1</sup> non consiste nel sostenere (poniamo) che tutto ciò che gli idealisti sostengono essere delle idee sono reali come alberi e sedie.

---

<sup>1</sup> Per una rassegna completa, cfr. <https://nuovorealismo.wordpress.com/>. A oggi (7 marzo 2015) sono circa 1630, così suddivisi: 166 nel 2011; 680 nel 2012; 515 nel 2013; 250 nel 2014; 20 nel 2015. Ha scritto Henning Klüver, nella *Süddeutsche Zeitung*, 3 gennaio 2014: “Uno spettro si aggira, e non solo per l’Europa. Lo spettro del “nuovo realismo”. Il concetto di “nuovo realismo” è stato coniato dal filosofo italiano Maurizio Ferraris dell’Università di Torino. (...) Il dibattito sul realismo è oggi condotto in diverse parti del mondo, dall’argentino José Luis Jerez, passando dal messicano Manuel de Landa e dall’americano Graham Harman, per arrivare fino al tedesco Markus Gabriel.” Per la diffusione in Germania del nuovo

Non solo perché un nuovo realista è perfettamente consapevole dei meriti di un idealismo coerente, ed è tutt'altro che indifferente alle attrattive di un trascendentalismo ripensato e rinnovato<sup>2</sup>. Ma soprattutto per un motivo di fondo. Il nuovo realismo, più che per un impegno ontologico circa l'esistenza di determinate classi di enti (o, come preferisco dire, di oggetti), si caratterizza per la richiesta di un chiaro impegno ontologico, che non deleghi alla scienza le questioni circa l'esistenza della realtà, e che non riduca la filosofia a una mera funzione edificante. In questo senso, l'immagine della filosofia che sta alla base del nuovo realismo (la filosofia come costruzione e sistema, accompagnata da un chiaro impegno ontologico) è molto più vicina all'idealismo del XIX secolo che non al postmodernismo del XX secolo.

Credo che sia proprio da questo punto che conviene prendere l'avvio per chiarire la funzione e il campo del nuovo realismo nella filosofia contemporanea, e rinunciando, per ovvie ragioni di spazio, a dar conto della incidenza del nuovo realismo in ambiti come l'architettura<sup>3</sup>, la letteratura<sup>4</sup>, la pedagogia<sup>5</sup>, la teoria delle arti<sup>6</sup>, la teoria politica<sup>7</sup>, le scienze sociali<sup>8</sup>, i media studies<sup>9</sup>, così come nel dibattito mediatico<sup>10</sup>.

---

realismo cfr. anche Gabriel 2014, con contributi, tra gli altri, di J. Benoist, P. Boghossian, M. De Caro, U. Eco, M. Ferraris, M. Gabriel, D. Marconi, Q. Meillassoux, H. Putnam, J. Searle.

<sup>2</sup> Cfr. Gabriel 2006. Per una proposta di un realismo trascendentale di ispirazione schellingiana mi permetto di rinviare a "Sum ergo Cogito. Schelling and the Positive Realism" in *Corriero, Dezi* 2013, 187-201.

<sup>3</sup> Cfr. il convegno "Neuer Realismus Und Rationalismus Eine Deutsch-Italienische Architekturdebatte", Italienisches Kulturstudieninstitut Berlin and Internationale Bauakademie, Berlin, 15 novembre 2013. Rif. Anche il convegno di Roma e quello di Como. Cfr. inoltre Malcovati 2013; Kuhnert, Ngo 2014.

<sup>4</sup> Cfr. Il convegno "Les nouveaux réalismes dans la culture italienne à l'aube du troisième millénaire. Définitions et mises en perspective". Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 12-14 giugno 2014. Cfr. inoltre Quaglino, Scarpa 2014.

<sup>5</sup> Cfr. Corbi e Oliverio 2013; Ferraris 2013a; Domenici 2014.

<sup>6</sup> Cfr. il convegno "Speculations on Anonymous Materials" (con M. Ferraris, M. Gabriel, I. Hamilton Grant, R. Mackay, R. Negarestani), Museum Fridericianum, Kassel, 4 gennaio 2014 e il ciclo di conferenze "Phantome des Realen" organizzato nel 2014 dalla Zürcher Hochschule der Künste, con la partecipazione di A. Avanesian, A. Düttmann, M. Ferraris, M. Gabriel, I. Grant, G. Harman, D. Mersch, G. Schiemann.

<sup>7</sup> La portata politica del nuovo realismo è al centro dei ciclo di conferenze organizzate dall'Istituto Culturale Svizzero di Roma nel 2012, i cui atti, a cura di C. Riedweg e con il titolo *Discorsi d'attualità. Dal "postmoderno" ai nuovi orizzonti della cultura* sono stati pubblicati in italiano (Riedweg 2013), francese (Genève, Droz 2014) e tedesco (Bern, Schwabe 2014).

<sup>8</sup> Maccarini et al. 2011; Martignani 2013.

<sup>9</sup> Mi permetto di rinviare al mio Ferraris 2015a.

<sup>10</sup> Dal 3 aprile al 3 luglio 2014 il quotidiano tedesco *Die Zeit* ha pubblicato una serie di interventi sul nuovo realismo in filosofia, nelle arti e in architettura, cui hanno preso parte T. E. Schmidt, U. Schwarz, B.

## Idealismo del XIX secolo

Il Novecento è un secolo breve non solo nella storia, ma anche nella filosofia. Almeno sino alla prima Guerra Mondiale, troviamo perfettamente attivi – nel mondo anglosassone e in Italia molto più che in Germania, che all’inizio dell’Ottocento era stata la culla dell’idealismo trascendentale – dei sistemi idealistici del tutto coerenti e diffusamente accettati nella comunità filosofica. È contro questi sistemi che, come sappiamo, prende avvio il Novecento filosofico, con quella che (tempo dopo) sarebbe stata chiamata “filosofia analitica”. La ragion d’essere della trasformazione della filosofia propugnata in Inghilterra da Bertrand Russell e da George Edward Moore era, come sappiamo, la critica dei sistemi neo-idealistici, e, nello specifico, del sistema di John Ellis McTaggart (1866-1925). Si trattava di una rivendicazione del senso comune e del “robusto senso del reale”, per cui, all’asserzione di McTaggart secondo cui il tempo non esiste, Moore poteva obiettare “ho appena fatto colazione”.

Accanto a questo gesto di ribellione, che avrebbe tracciato la via per una influentissima corrente filosofica, qualcosa si muoveva dall’altro lato dell’Atlantico. Negli anni Dieci del Novecento sei filosofi americani si riconobbero nella corrente del “New Realism”<sup>11</sup>. Erano Walter Taylor Marvin, Ralph Barton Perry, Edward Gleason Spaulding, Edwin Bissel Holt, William Pepperell Montague, Walter Boughton Pitkin. Dal poco che questi nomi evocano nella mente del lettore si può arguire il successo del movimento. Il New Realism non ha avuto i suoi Russell né i suoi Wittgenstein, e neppure i suoi Moore. Ha avuto, nella fase successiva, del “realismo critico”<sup>12</sup>, un Lovejoy, un Santayana, e un Sellars (Roy Wood, padre dell’oggi più famoso Wilfrid Sellars), ma il mainstream filosofico andava nel senso della filosofia analitica, che sembrava promettere una rottura più forte e novità più interessanti.

Tuttavia, se vogliamo capire le ragioni del New Realism di un secolo fa (o delle varietà realistiche del neokantismo in Germania<sup>13</sup>), così come della prima filosofia analitica,

Stegemann, B. Pörksen, M. Gabriel, I. Radisch, M. Seel. Dibattiti affini si sono svolti in Italia (*La Repubblica* e *Alfabeta*2), Spagna (*Revista de Occidente*), Francia (*Philosophie Magazine*).

<sup>11</sup> Perry et al. 1910 e [1912] 2012. Per una ricostruzione degli antefatti del nuovo realismo cfr. anzitutto Marconi 2014, con contributi di M. Alai, E. Baccharini, S. Bignotti, F. Botturi, M. Cangiotti, G. Cotta, G. D’Anna, P. De Vitiis, C. Dotolo, M. Ferraris, V. Fano e S. Matera, M. Giuliani, L. Grion, P. Pagani, C. Zuccaro.

<sup>12</sup> Drake et al. 1920.

<sup>13</sup> Nello stesso giro d’anni che ha visto il sorgere del New Realism e la nascita della filosofia analitica, il filosofo neokantiano Heinrich Rickert (1863-1936) ha elaborato una critica interna al neokantismo

conviene mettere a fuoco le ragioni dell'idealismo a cui si opponeva. L'impresa ovviamente supera le ambizioni di queste pagine, anche perché il neoidealismo è una filosofia robusta e con una qualità argomentativa che avrebbe fatto difetto alle filosofie continentali post-idealiste (così come con una ricchezza di contenuti che avrebbe fatto difetto alle filosofie analitiche). Mi limito a un piccolo campione, che tuttavia ritengo significativo: l'incipit della *Teoria generale dello spirito come atto puro* di Giovanni Gentile (1875-1944)<sup>14</sup>:

Fin dal principio del secolo XVIII, con la dottrina di Giorgio Berkeley, si pone chiaramente questo concetto: che la realtà non è pensabile se non in relazione coll'attività pensante per cui è pensabile; e in relazione con la quale non è solamente oggetto possibile, ma oggetto reale, attuale di conoscenza. Per modo che concepire una realtà è concepire anzi tutto la mente in cui questa realtà si rappresenta; e quindi è assurdo il concetto di una realtà materiale.

Va riconosciuta a Gentile l'onestà con cui enuncia il proprio impegno ontologico: è reale solo ciò che è effettivamente presente al suo pensiero, il che fa cadere nell'irrealtà tutto ciò che non è effettivamente presente al suo pensiero. Se questo fosse vero (a meno che non si voglia abbracciare un credo radicalmente solipsistico), avremmo delle conseguenze che fanno vacillare le nostre assunzioni più ovvie, quelle su cui noi tutti, compreso Giovanni Gentile, basiamo o abbiamo basato la nostra condotta nel mondo. Perché se davvero fosse reale solo ciò che la mente si rappresenta non ci sarebbe differenza tra l'introspezione e la conoscenza del mondo esterno; tutte le cose passate, dai dinosauri ai Sumeri, sarebbero presenti esattamente come i pensieri che le pensano; tutte le cose future sarebbero non meno presenti che le cose passate (e dunque verrebbe meno la differenza tra possibile e reale); tutto ciò che Giovanni Gentile ha ignorato sarebbe inesistente; in compenso, sarebbe esistito tutto ciò che Giovanni Gentile ha pensato, compreso Pegaso – ma dal giorno della sua più nulla di tutto questo esisterebbe<sup>15</sup>.

---

basata su assunti realistici. Cfr. Rickert 1904 e 1930. Per una analisi di questa via autonoma al realismo cfr. Donise 2002.

<sup>14</sup> Gentile [1916] 2012, parte prima, § 1 (corsivi miei).

<sup>15</sup> “Ma tutto è mente’. La mente è tutto, il pensiero è laggiù, vicino alla stufa e arde nella stufa, è fuoco (‘...già Eraclito, precorrendo...’), è solido muro. Io sto pensando tutte queste cose - mi dicevo - e sicuramente questo fa parte della mente; mi ricordo le cose accadute poco fa, o molto tempo fa, e anche questo fa parte della mente. Mi sto quasi addormentando, la stufa, la luce bassa, le parole del professore sempre così ugualmente intonate... è un cedere della mente, non c'è dubbio; le mani, qui davanti sul ripiano del banco sono mente? Bisogna stracchiare molto il significato della parola. Ma del resto, una retta è un tipo particolare di curva - benché nulla abbia che richiami l'idea del ricurvo; del resto le mie

Ci si può domandare perché un grande pensatore non abbia intuito la flagrante assurdità delle sue tesi, e la risposta è presto data. Gentile scriveva quasi tre secoli dopo le *Meditazioni metafisiche* e centotrenta anni dopo la *Critica della ragion pura*, e della rivoluzione copernicana per cui l'interrogativo circa la natura delle cose viene trasformato nell'interrogativo circa il modo in cui noi possiamo conoscerle. Aveva cioè interiorizzato in profondità due assunti tutt'altro che ovvi. Il primo è che noi abbiamo un rapporto immediato solo con il pensiero, che a sua volta media ogni nostra relazione con il mondo. Il secondo è quella che ho chiamato<sup>16</sup> “fallacia trascendentale”, la confusione tra ontologia ed epistemologia, tra ciò che c'è e quello che sappiamo, o crediamo di sapere, a proposito di quello che c'è.

Oltre a ricevere la cauzione filosofica di Cartesio e di Kant, questa fallacia è anche molto naturale. La psicologia del ragionamento ha evidenziato l'inganno teorico per cui siamo molto più sensibili al *modus ponens* che non al *modus tollens*, e il senso comune ha codificato la confusione tra quello che c'è e il fatto che noi vi abbiamo accesso con detti come “lontano dagli occhi, lontano dal cuore”. È una confusione naturalissima, qualcosa di molto simile all’“errore dello stimolo”, per cui un soggetto invitato a chiudere gli occhi e a rispondere alla domanda “che cosa vedi” risponde “non vedo niente” (mentre in realtà vede fosfeni, immagini consecutive ecc.). Il soggetto non sta dando una descrizione, sta proponendo una teoria ingenua della visione: l'occhio è come una macchina fotografica, quando l'obiettivo è chiuso non c'è niente, o c'è il buio perfetto. Da questo punto di vista, la boutade secondo cui Ramsete II non è morto di tubercolosi perché il bacillo della tubercolosi è stato isolato da Koch solo nel 1882<sup>17</sup> è una variante ingegnosa ed epistemologicamente attrezzata di questa naturalissima tendenza umana all'auto-inganno e alla sopravvalutazione.

Se tuttavia si riflette sulle implicazioni metafisiche di questa fallacia, ci rendiamo conto che comporta un impegno ontologico fortissimo circa l'esistenza di uno spirito indipendente dalla materia, capace di produrre le rappresentazioni e, per il loro tramite, le cose. Il che risulta del tutto coerente con un impianto idealistico, ma lo è molto meno se si viene a un impianto postmodernistico.

---

mani si muovono obbedendo alla mia volontà, direttamente come i miei pensieri, le fantasie e altri scampoli della mia volontà. Il banco può essere mente anche se non ubbidisce un cazzo, basta estendere i bordi della parola; eccolo che è mente anche lui. Così anche le cose più distanti e quelle più dure, e figurarsi poi quelle postulate altrove e quindi meramente pensate.” (Bozzi1991, 110).

<sup>16</sup> Cfr. Ferraris 2004.

<sup>17</sup> Latour 1998.

## Postmodernismo del XX secolo

Per buona parte del Novecento, il realismo è stato marginale. Specialità regionale, relegata all'Australia, come i marsupiali<sup>18</sup>, a vie secondarie tanto rispetto al mainstream analitico quanto a quello continentale<sup>19</sup>, o ad ambiti extrafilosofici, come per esempio la psicologia della percezione<sup>20</sup>. Le proposte di una epistemologia realista, come quelle avanzate dal "realismo critico" del filosofo inglese Roy Bhaskar (1944-2014)<sup>21</sup>, apparivano molto meno seducenti dell'anarchismo di Paul Feyerabend secondo cui tutti i metodi scientifici sono ugualmente validi<sup>22</sup> o della affascinante tesi di Richard Rorty secondo cui l'oggettività non ha alcun valore intrinseco<sup>23</sup>. L'idea di una "metafisica descrittiva" e rispettosa del senso comune avanzata dal filosofo inglese Peter Frederick Strawson (1919–2006)<sup>24</sup> appariva molto meno eroica della "decostruzione della metafisica" in cui si impegnava la riflessione post-heideggeriana.

Se ne deve concludere che in molti casi abbiamo avuto a che fare con una continuazione dell'idealismo del XIX secolo? In un certo senso, e per paradossale che possa sembrare, sì. È stato il filosofo postmodernista americano Richard Rorty (1931-2007) a segnalare le somiglianze tra l'idealismo del XIX secolo e il postmodernismo del XX secolo<sup>25</sup>. Tuttavia, tra i due idealismi c'è una differenza fondamentale. L'idealismo del XIX secolo giocava a carte scoperte: il tempo non esiste, esiste solo ciò che è oggetto di pensiero in atto, ecc. Viceversa, il postmodernismo segue una strategia molto diversa. Suggestisce, come ha affermato Rorty, che la dipendenza della realtà rispetto al pensiero è una "dipendenza rappresentazionale"<sup>26</sup>, ossia che non si

<sup>18</sup> David Malet Armstrong (1926-2014), professore nelle università di Melbourne e poi di Sydney. Una raccolta dei suoi scritti in italiano è Armstrong 2012.

<sup>19</sup> Gustav Bergmann (1906-1987), membro del circolo di Vienna e poi professore alla università dello Iowa. Le sue opere principali sono Bergmann 1964 e 1967. Una presentazione in italiano di quest'ultimo si può trovare in Bonino, Torrenco 2004.

<sup>20</sup> Paolo Bozzi (1930-2003), ultimo esponente della Gestaltpsychologie che affonda le sue origini nell'insegnamento di Franz Brentano e nel realismo austriaco. Di Bozzi, cfr. in particolare Bozzi 1990 e 2009 (argomento più estesamente ciò che ho detto qui nella introduzione a quel volume, pp. 11-20). Su Bozzi, cfr. Barbero et al. 2003. Una confluenza tra il realismo di Bozzi e il nuovo realismo è proposta da Taddio 2013.

<sup>21</sup> Bhaskar [1975] 2008.

<sup>22</sup> Feyerabend [1975] 1988.

<sup>23</sup> Rorty [1979] 1986.

<sup>24</sup> Strawson [1959] 2005.

<sup>25</sup> Rorty 1981.

<sup>26</sup> Rorty 1998.

esercita sugli oggetti, ma sul vocabolario che adoperiamo per designare gli oggetti. Ora, è chiaro che se con “dipendenza rappresentazionale” si intende che l’esistenza del *Tyrannosaurus Rex* dipende dai nostri schemi concettuali, allora quando c’era in *Tyrannosaurus Rex* non c’era il *Tyrannosaurus Rex*, visto che non c’eravamo noi. Se viceversa si intende che la *parola Tyrannosaurus Rex* dipende dai nostri schemi concettuali, allora non abbiamo a che fare con una dipendenza in alcun senso serio del termine<sup>27</sup>.

A questo punto sorge spontanea una domanda: come è possibile che una dipendenza che nel migliore dei casi è epistemologica (sono le conoscenze che abbiamo dei dinosauri a renderli rilevanti per noi, altrimenti non ne avremmo saputo niente) venga presentata come una dipendenza ontologica (le nostre conoscenze sui dinosauri sono in qualche modo costitutive dell’essere dei dinosauri)? La risposta ci viene da un altro filosofo americano, questa volta nuovo-realista, Graham Harman. Che ha osservato come il gioco fondamentale dell’idealismo postmoderno consiste nel pretendersi al di là di idealismo e realismo, così come di soggetto e oggetto<sup>28</sup>. Formalmente, il postmodernista non assume un impegno ontologico idealista o soggettivista, visto che sostiene di porsi al di là delle distinzioni tra soggetto e oggetto così come tra idealismo e realismo. Tuttavia, affermando che il reale o l’oggettività si danno solo in relazione con un soggetto, introduce surrettiziamente una tesi idealista e soggettivista. Harman fornisce degli esempi significativi di questo atteggiamento: per Husserl gli oggetti sono sempre i correlati di atti intenzionali, per Heidegger gli enti sono sempre in relazione con un Esserci, Merleau-Ponty ha potuto formulare lo slogan “c’è *per noi* un *in sé*.”, Derrida ha potuto scrivere che la differenza tra significante e significato è nulla (il che, di passaggio, conferma la legittimità del leggere la criptica sentenza “non c’è fuori-testo” nel senso di “nulla esiste al di fuori del testo”).

Anche affermazioni come “l’essere, che può venir compreso, è il linguaggio” o “il linguaggio è la casa dell’essere”, che sono state delle parole d’ordine per la filosofia continentale del secolo scorso, sono altrettante variazioni della tesi essenziale per cui non c’è soggetto e oggetto, ma esiste solo la relazione tra soggetto e oggetto. E il rilancio proposto dall’ermeneutica radicale della tesi di Nietzsche secondo cui “non ci sono fatti, solo interpretazioni” si presenta come un esito prevedibile di questa impostazione: se esistono solo relazioni, allora esistono solo interpretazioni<sup>29</sup>. Si avrebbe torto a pensare che questa situazione sia ormai relegata al passato. Come ha osservato giustamente

---

<sup>27</sup> Per uno sviluppo di questo argomento mi permetto di rinviare a Ferraris 2013b.

<sup>28</sup> Harman 2015. Per una storia, cfr. Braver 2007.

<sup>29</sup> Per uno sviluppo del rapporto tra postmoderno e realismo mi permetto di rinviare a Ferraris 2014d.

Thomas Kuhn, un dogma filosofico resiste sino al pensionamento dell'ultimo dei suoi fautori, dunque non stupisce che nel 2015 si sia potuto leggere quanto segue:

Io contro questo nuovo realismo mi sono limitato a citare personaggini come Erwin Schrödinger, che già avevo frequentato in passato, per esempio nel mio primo *Krisis*. Non è assolutamente conoscenza della natura questo atteggiamento dei neorealisti. Il problema della grande scienza contemporanea, come della vera filosofia è il superamento del discorso soggetto-oggetto. Non c'è nessun soggetto né oggetto, c'è la relazione<sup>30</sup>.

Il che non è diverso dal sostenere che non c'è la mano destra e la mano sinistra, ma solo le due mani che si congiungono nella preghiera, a meno che non si voglia abbracciare una prospettiva coerentemente berkeleyana, che comporterebbe anche una dimostrazione formale dell'esistenza di Dio<sup>31</sup>. Il filosofo australiano David Stove (1927-1994) ha parlato del "peggior argomento del mondo". Sostenere che noi possiamo conoscere le cose solo se sono in relazione con noi, dunque non possiamo conoscere le cose in se stesse, non è diverso dal sostenere che visto che siamo noi che mangiamo le ostriche, quando mangiamo le ostriche, noi non possiamo mangiare le ostriche in quanto tali, ma solo in relazione a noi<sup>32</sup>. Qui abbiamo una radicalizzazione del peggior argomento del mondo. Se infatti dobbiamo credere alla tesi secondo cui "Non c'è soggetto né oggetto, c'è solo la relazione", siamo costretti a concludere che non esiste né il cliente al ristorante, né l'ostrica nel suo piatto, ma solo un impersonale mangiare-l'ostrica.

Il passo che ho citato è interessante non solo dal punto di vista documentario ma anche perché condensa dei pregiudizi nei confronti del nuovo realismo (per esempio, lo confonde con un naturalismo<sup>33</sup>), e in generale attribuisce al nuovo realismo la tesi del realismo-uomo di paglia secondo cui la mente rispecchierebbe la realtà così come è. Ovviamente, il nuovo realismo non ha mai sostenuto una tesi di questo genere, e il

---

<sup>30</sup> Cacciari 2015. Per una analisi del linguaggio impiegato in Italia nel dibattito sul nuovo realismo, cfr. Scarpa 2013.

<sup>31</sup> Il solo filosofo, a mia conoscenza, che si sia impegnato in questa direzione è stato John Foster (1940-2009). Si veda il suo notevole Foster 2008.

<sup>32</sup> Stove 1991. Ho semplificato l'argomento per ragioni di spazio. Un'ottima esposizione del peggior argomento del mondo si può trovare in Franklin 2002.

<sup>33</sup> Proprio l'insistenza sulla distinzione tra ontologia ed epistemologia rende assurda questa ipotesi. I rapporti tra ontologia ed epistemologia nel nuovo realismo sono stati al centro del convegno "New Realism: Ontology and Epistemology", nel quadro della International Conference "Philosophy of Science in the 21st Century. Challenges and Tasks", CFCUL, Faculty of Sciences, University of Lisbon, 5 dicembre 2013.

richiamo al realismo ingenuo e al senso comune ricopre, nella strategia del nuovo realismo, una funzione essenzialmente metodologica: bisogna essere in grado di fornire delle spiegazioni che rendano conto delle intuizioni del senso comune<sup>34</sup>. Il prezzo da pagare per l'abbandono del confronto con il senso comune, infatti, non è la rinuncia a una filosofia sofisticata ed esigente, ma proprio il pressapochismo filosofico, le frasi ad effetto ("esiste la relazione"), una inflazione di cattivi argomenti che confermano la perdurante validità del detto di Hegel secondo cui gli argomenti sono a buon mercato come le mele.

Per esempio, sostenere che (con una generalizzazione magica della meccanica quantistica) l'osservatore modifica l'osservato in qualunque ambito e in qualsiasi scala renderebbe futile l'uso delle bilance nei negozi, dal momento che tanto il venditore quanto il compratore modificherebbero, con la loro osservazione, il peso della merce. Questa semplice considerazione non ci dice ancora nulla sulla realtà, né meno che mai pretende di asserire (con un primitivismo filosofico che nessun realista accetterebbe) che la realtà è come ci appare. Anzi, una delle tesi più rilevanti del realismo filosofico è che non solo la realtà non è come ci appare, ma che ci sono zone intere della realtà di cui non sappiamo nulla. Il che, tuttavia, non ci autorizza al capovolgimento di prospettiva attuato da Kant, che, constatando la difficoltà di sapere come sono le cose in se stesse, ha proposto che la filosofia dovesse chiedersi come debbano essere fatte per venire conosciute da noi. Con questo, Kant compiva il primo passo su una china scivolosa il cui esito ultimo è la tesi secondo cui non c'è soggetto né oggetto, ma solo la relazione.

La situazione si presta a venir riassunta in questi termini. L'idealismo del XIX secolo era un movimento coerente, che si faceva carico del problema fondamentale della filosofia – essere cioè un pensiero della totalità. Per far questo, tuttavia, doveva ipotizzare un qualche ruolo del pensiero sulla realtà. Ciò era favorito dalla fallacia trascendentale, ossia dalla confusione tra l'ontologia e l'epistemologia. Con il postmoderno le cose vanno diversamente e si attiva quella che propongo di chiamare "fallacia ermeneutica", la confusione tra la rilevanza assiologica di qualcosa (il linguaggio è importante, la storia e il soggetto sono importanti, e ancora più importante è un tetto sulla testa e la possibilità di cucire il pranzo con la cena) e la rilevanza ontologica. Il linguaggio, il pensiero, la storia, contano rispetto alla realtà (e chi mai lo negherebbe?) dunque sono costitutivi della realtà (e questo è semplicemente assurdo). È stato così che un gruppo di onomaturchi si è trasformato in un gruppo di demiurghi. Se valesse il peggior argomento del mondo, non

---

<sup>34</sup> Come precisavo già in Ferraris [1988] 2008.

solo le leggi di Newton non erano vere prima che Newton le scoprisse<sup>35</sup> (se esiste solo la relazione, la mancanza del soggetto Newton comporta anche la mancanza dell'oggetto Leggi di Newton), ma anche gli oggetti cui si riferiscono queste leggi avrebbero una esistenza altamente problematica<sup>36</sup>. Che è lo stesso esito a cui, come abbiamo visto, perveniva Gentile, solo messo in un modo molto meno evidente.

Nel mondo analitico, l'intuizione realista secondo cui una proposizione è vera o falsa indipendentemente dal fatto che noi sappiamo o possiamo sapere come stanno le cose, cioè (nei miei termini) la distinzione tra ontologia ed epistemologia, è stata rilanciata con forza, negli anni Settanta del secolo scorso, da Saul Kripke<sup>37</sup> e Hilary Putnam<sup>38</sup>.

Tuttavia, si aveva a che fare con una situazione molto diversa da quella presente nel mondo continentale. Nella filosofia continentale, infatti, l'antirealismo aveva un contenuto politico. Sostenere che la realtà dipende in modo decisivo dall'azione dei soggetti significa (come esplicitamente hanno proposto Foucault o Vattimo) enunciare il principio di una interpretazione del mondo che era insieme una trasformazione del mondo; niente di simile nella tradizione analitica, che per l'appunto – come abbiamo visto – nasceva da una reazione realistica e di senso comune contro l'idealismo, e che dunque non si è mai spinta sino a sostenere che “il potere” o “il soggetto” può essere costitutivo della realtà.

## Realismo del XXI secolo

Come ricorda Gabriel in questo libro, il conio del termine “nuovo realismo” ha una data precisa, il 23 giugno 2011 alle ore 13.30 in un ristorante di Napoli. Markus stava progettando un convegno internazionale sulle nuove tendenze della filosofia, e io gli ho proposto di intitolarlo “New Realism”, perché mi sembrava che, dopo un prevalere antirealistico nel postmoderno, l'iniziativa stesse tornando al realismo. Esposi le mie tesi

---

<sup>35</sup> Che è notoriamente la tesi di Heidegger (1970, 344-345): “Prima che le leggi di Newton fossero svelate, non erano ‘vere’; non ne consegue che fossero false [...] Che le leggi di Newton non fossero, prima di lui, né vere né false, non può significare che l'ente da esse svelato e mostrato prima non sia stato. Quelle leggi divennero vere grazie a Newton, grazie a esse l'ente si rese in sé accessibile all'esserci. Una volta svelato, l'ente si mostra proprio come quell'ente che già prima era.”

<sup>36</sup> Il reale può ben essere una cosa in sé. Da questo non segue minimamente che questa cosa in sé non abbia degli effetti, e soprattutto esista ed abbia le proprietà che ha indipendentemente dalla nostra conoscenza. Sviluppo questo punto in Ferraris 2015b.

<sup>37</sup> Kripke [1972] 1982.

<sup>38</sup> Putnam [1975] 1987.

sul nuovo realismo in un breve articolo<sup>39</sup> e in qualche scritto più esteso<sup>40</sup>, e si aprì un dibattito le cui prime tappe si possono riconoscere in tre convegni: a New York<sup>41</sup>, Torino<sup>42</sup> e Bonn<sup>43</sup>, cui seguì la pubblicazione del mio *Manifesto del nuovo realismo*<sup>44</sup>, del volume collettaneo curato con Mario De Caro *Bentornata Realtà*<sup>45</sup>, e poi da un intenso dibattito internazionale, tanto da diventare già, nel 2013, uno dei temi del convegno mondiale di filosofia ad Atene<sup>46</sup>. Che l'accoglienza sia stata così ampia dimostra che i tempi erano maturi anche nella filosofia continentale. Per capire come questa maturazione possa avere avuto luogo, sarà opportuna qualche breve nota sulla preistoria del nuovo realismo.

Quando ho incominciato, nella prima metà degli anni Novanta<sup>47</sup>, a muovere delle critiche all'ambiente ermeneutico e postmoderno in cui mi ero formato, avevo preso l'avvio proprio da qualcosa che non sembrava nominabile: la percezione. Perché, appunto, se l'essere che può venir compreso è il linguaggio, se nulla esiste fuori del testo, allora la percezione propriamente non esiste, e non ha alcuna autonomia, è solo il docile feudo degli schemi concettuali. Recuperare il senso dell'estetica come *aisthesis* è stato

<sup>39</sup> Ferraris 2011a (titolo redazionale).

<sup>40</sup> Ferraris 2011b e 2011c.

<sup>41</sup> "On the Ashes of Post-Modernism: A New Realism?", Istituto Italiano di Cultura, 7 Novembre 2011, con la partecipazione di Akeel Bilgrami, Ned Block, Paul Boghossian, Petar Bojanić, Giovanna Borradori, Mario De Caro, Umberto Eco, Maurizio Ferraris, Markus Gabriel, Hillary Putnam, Riccardo Viale.

<sup>42</sup> "Nuovo realismo: una discussione aperta", Fondazione Rosselli, 5 dicembre 2011, con la partecipazione di Mario De Caro, Paolo Flores d'Arcais, Roberta De Monticelli, Massimo Dell'Utri, Umberto Eco, Costantino Esposito, Maurizio Ferraris, Miguel Gotor, Andrea Lavazza, Diego Marconi, Armando Massarenti, Massimo Mori, Stefano Rodotà, Riccardo Viale, Alberto Voltolini

<sup>43</sup> *Prospects for a New Realism*, Università di Bonn, 26-28 marzo 2012, con la partecipazione di Jovan Babić, Akeel Bilgrami, Paul Boghossian, Petar Bojanić, Mario De Caro, Maurizio Ferraris, Markus Gabriel, Werner Gephart, Lewis Gordon, Andrea Kern, Susan Haack, Diego Marconi, Stefano Poggi, Hilary Putnam, John Searle, Pirmin Stekeler-Weithofer, Dieter Sturma.

<sup>44</sup> Successivamente tradotto in Cile (Ariadne), Francia (Hermann), Germania (Klostermann), Spagna (Biblioteca Nueva), Stati Uniti (SUNY Press), Svezia (Daidalos). Ulteriori sviluppi delle mie posizioni si possono trovare in Ferraris 2013c e 2014a.

<sup>45</sup> De Caro, Ferraris 2012, con contributi di A. Bilgrami, M. De Caro, U. Eco, M. Ferraris, M. Di Francesco, M. Recalcati, C. Rovane, H. Putnam, J. Searle.

<sup>46</sup> "New Realism: Philosophy in a Cosmopolitan Sense" – XXIII World Congress of Philosophy, Athene, 4-10 agosto 2013. Graham Harman ha tenuto 68 conferenze internazionali per il solo 2014 (e si propone di non ripetere l'esperienza).

<sup>47</sup> "Attualmente, il filosofo italiano Maurizio Ferraris è stato il primo filosofo continentale a professare una posizione realista, sin dai primi anni Novanta del secolo scorso" (G. Harman, prefazione a Ferraris 2014a, ix-xii: ix).

dunque il primo passo del mio realismo. Il secondo è stato di tracciare una differenza tra ontologia ed epistemologia. Il terzo è stato di elaborare una teoria realista del mondo sociale. Il quarto è stato di fornire una ontologia realista generale, ed è il progetto nel quale mi trovo impegnato attualmente<sup>48</sup>.

Un primo *annus mirabilis* della preistoria del nuovo realismo può essere indicato nel 1997, in cui – insieme al pamphlet di Alain Sokal e Jean Bricmont, che criticava l’abuso postmodernista della scienza<sup>49</sup> – esce *Kant e l’ornitorinco*<sup>50</sup> di Eco, che (ci siamo detti con stupore<sup>51</sup>) sollevava nei confronti di Kant perplessità molto simili a quelle che manifestavo in *Estetica razionale* e che Diego Marconi articolava in *Lexical Competence*<sup>52</sup>. Ma il clima rimaneva profondamente antirealista. Jean Baudrillard aveva da poco dichiarato che la guerra del golfo era una finzione mediatica<sup>53</sup>, Richard Rorty<sup>54</sup> e Joseph Ratzinger<sup>55</sup> potevano argomentare la superiorità della solidarietà sulla oggettività, Ian Hacking aveva motivo di ironizzare sulla quantità di oggetti (compresa la malattia, la natura e i quark) che, secondo i postmoderni, sarebbero frutto di una costruzione sociale<sup>56</sup>, Malcolm McDowell riproponeva un kantismo particolarmente idealistico<sup>57</sup>, e Karl Rove, consigliere del Presidente americano George W. Bush Jr., poteva sostenere che gli Stati Uniti, in quanto impero, potevano creare una realtà a loro propria<sup>58</sup>.

All’inizio del nuovo secolo, però, si sono fatte avanti molte altre posizioni di grande originalità e rilievo teorico, che si possono (provvisoriamente) collocare sotto il titolo di “realismo speculativo”<sup>59</sup>. In questo quadro, è stata pionieristica la riflessione di Manuel

---

<sup>48</sup> Cfr., per le tappe principali del percorso, Ferraris [1988] 2008, [1997] 2011 (con una postfazione in cui viene raccontata la mia svolta dall’ermeneutica al realismo), 2001 e [2001] 2012; 2009. Cfr. inoltre Ferraris 1993, 1994, 1998, 2004 e 2010. Per una descrizione d’insieme cfr. Ferraris 2009b. Per una ripresa del problema della percezione come problema filosofico si veda anche la nuova serie della *Rivista di estetica* da me prima coordinata e poi diretta, a partire dal 1996.

<sup>49</sup> Sokal, Bricmont [1997] 1999.

<sup>50</sup> Eco 1997.

<sup>51</sup> Eco, Ferraris, Marconi 1998.

<sup>52</sup> Marconi [1997] 1999.

<sup>53</sup> Baudrillard [1995] 1996.

<sup>54</sup> Rorty 1991.

<sup>55</sup> Ratzinger 1992, 76-79.

<sup>56</sup> Hacking 1999.

<sup>57</sup> McDowell [1994] 1999. Per una critica mi permetto di rinviare a Ferraris 2000.

<sup>58</sup> Suskind 2004.

<sup>59</sup> Cfr. Bryant et al. 2011; Gratton 2014; S. De Sanctis, V. Santarcangelo, “The Coral Reef of Reality: new philosophical realisms”, postfazione a Ferraris 2014a.

DeLanda<sup>60</sup>, ma soprattutto la rielaborazione realistica della filosofia di Heidegger proposta da Graham Harman<sup>61</sup>. Ed è così che un secondo *annus mirabilis* nella preistoria del nuovo realismo è il 2006, quando escono quattro libri destinati a una amplissima discussione la metafisica di Quentin Meillassoux<sup>62</sup>, l'epistemologia di Paul Boghossian<sup>63</sup>, l'ermeneutica di Günter Figal<sup>64</sup>, la teoria sociale di Manuel De Landa<sup>65</sup> e la filosofia della natura di Iain Hamilton Grant<sup>66</sup>. Di qui veniamo all'aprile 2007, quando al Goldsmiths College della University of London, cui presero parte Graham Harman, Quentin Meillassoux, Iain Hamilton Grant e Ray Brassier<sup>67</sup>, della American University of Beirut si tenne il primo incontro tra i realisti speculativi. Il moderatore era Alberto Toscano. Un secondo incontro (senza Meillassoux e con Toscano fra i relatori) avrà luogo il 24 aprile 2009 nella Università di Bristol. In questo stesso periodo, si incomincia a parlare di "Ontologia Orientata all'Oggetto"<sup>68</sup>, quasi una resurrezione della teoria dell'oggetto del filosofo austriaco Alexius Meinong (1853-1920)<sup>69</sup> che del resto proprio in questo periodo conosce un rilancio, sino a che un convegno internazionale a Parigi, nel 2014, segnerà l'incontro fra il nuovo realismo, il realismo speculativo, e le componenti realistiche della fenomenologia e della filosofia analitica<sup>70</sup>.

## Il futuro del realismo

Dalla preistoria e dalla storia veniamo però al presente e, se possibile, al futuro. Il 20 febbraio 2015 si è svolto a Amsterdam il convegno "il futuro del realismo", a cui ho partecipato insieme a Harman, il filosofo francese Tristan Garcia, e il filosofo argentino

---

<sup>60</sup> DeLanda 2002.

<sup>61</sup> Harman 2005.

<sup>62</sup> Meillassoux [2006] 2014.

<sup>63</sup> Boghossian [2006] 2006. Su questi stessi temi si veda anche il saggio di Marconi 2007.

<sup>64</sup> Figal [2006] 2012.

<sup>65</sup> DeLanda 2006.

<sup>66</sup> Hamilton Grant 2006.

<sup>67</sup> Cfr. Brassier 2007.

<sup>68</sup> Harman 2010; Bryant 2011; Garcia 2011.

<sup>69</sup> Meinong [1904] 2004.

<sup>70</sup> "Nouveaux Réalismes. A partir du Manifesto du nouveau Réalisme de Maurizio Ferraris", Paris, Ecole des Hautes Etudes en sciences sociales, 4-6 dicembre 2014. Con la partecipazione di Armen Avanesian, Andrea Bellantone, Jocelyn Benoist, Petar Bojanic, Barbara Carnevali, Emanuele Coccia, Mario De Caro, Sarah De Sanctis, Raffaele Donnarumma, Pascal Engel, Maurizio Ferraris, Tristan Garcia, Markus Gabriel, Graham Harman, Iain Hamilton Grant, Anna Longo, Cathérine Malabou, Gloria Origgi, Claude Romano, Vincenzo Santarcangelo.

Gabriel Catren e nella tavola rotonda finale si è discusso su quello che sarebbe stato il realismo del futuro. L'impressione comune è che ci sarebbero stati molti realismi, in conflitto tra loro, e che a un certo punto sarebbe tornato in campo un idealismo, ma più forte e attrezzato di quanto non lo fosse l'idealismo del XX secolo. Dopo che si è effettuata la svolta realistica, diviene evidente che ci sono almeno tre modi in cui la si può intendere.

Il primo è il realismo negativo, che incarna la doverosa obiezione di senso comune al costruttivismo, e fornisce una base minimale per la possibilità del lavoro filosofico<sup>71</sup>. Si tratta di un elemento essenziale per una filosofia seria, che per quello che mi riguarda ho cercato di catturare con la nozione di "inemendabilità". Se davvero il mondo fosse il risultato di una costruzione concettuale, se il soggetto e l'oggetto non esistessero, ed esistesse solo la relazione, non si capisce per quale motivo gli oggetti oppongano così tanta resistenza ai soggetti. Certo, si può rispondere come nella *Dottrina della scienza* di Fichte che un io infinito oppone un non-io finito a un io finito, ed è una risposta che merita di essere presa in considerazione. Disgraziatamente, se c'è una caratteristica universalmente condivisa nell'antirealismo novecentesco è il rifiuto dell'infinito, dunque non si vede come questa posizione possa risultare accettabile.

Il secondo è il realismo neutro<sup>72</sup>, che è esemplarmente quello di Gabriel: esistere è esistere in un campo di senso. Questo campo di senso è tradizionalmente costituito, per autori di formazione analitica come Putnam, Boghossian e De Caro, dal riferimento alla scienza, da intendersi tuttavia in senso non riduzionistico. In autori di formazione continentale, come Meillassoux e Gabriel, ha caratterizzazioni differenti. Per Meillassoux, il senso è conferito da un richiamo alla matematica (d'accordo con l'ontologia del maestro di Meillassoux, Alain Badiou). Per Gabriel, invece, con quella che in ultima analisi è una riattivazione della tradizione ermeneutica, il senso è un carattere proprio della esistenza umana. Questo è un punto che viene articolato con grande ricchezza di argomenti in *Perché il mondo non esiste*, e che indica la fondamentale appartenenza di Gabriel a una riflessione di impianto heideggeriano<sup>73</sup>. Rispetto a essa, il mio solo dubbio è che far dipendere l'esistenza dal senso è una pretesa eccessiva. Ci può essere esistenza senza senso, e la vita di ognuno può essere una dimostrazione di questa circostanza. La decisione di Heidegger di far coincidere l'esistenza con il senso, come quando, nel corso sui *Principi fondamentali della metafisica*, sostiene che solo l'uomo ha un mondo ed è costruttore di mondo, mentre l'animale è povero di mondo, e la pietra non ha un mondo, sembra trascurare il fatto che – senza diffondersi sulla ricchezza di mondo dell'animale e della pietra – anche un uomo può essere povero di mondo (la

<sup>71</sup> Cfr. U. Eco, "Di un realismo negativo", in De Caro, Ferraris 2012.

<sup>72</sup> Cfr. Gabriel 2014a.

<sup>73</sup> Gabriel 2014 (il volume comprende contributi di J. Backman, J. Benoist, M. Bosnic, M. Ferraris, G. Figal, F. Fraiso, S. Fumagalli, S. Gourdain, I. Kara-Pesic, T. Keily, V. Palette).

classe operaia inglese all'epoca di Dickens) o essere privato di mondo (l'umanità che venne sterminata a Auschwitz) senza per questo essere inesistente.

Infine, c'è un realismo positivo, in cui rientra la riflessione di Harman, e in cui sono incline a inserire anche il mio lavoro. Il suo punto di partenza è una osservazione molto semplice. Abbiamo infinite prove della coesistenza, all'interno di uno stesso ambiente, di esseri molto diversi tra loro per schemi concettuali, apparati percettivi, conoscenze e abilità. Questa interazione (perché si tratta anzitutto di un agire, piuttosto che di un sapere) non può certamente dipendere dalle ipotetiche epistemologie degli esseri compresi nell'ambiente; e poiché questa interazione non è solamente destinata allo scacco (come dovrebbe essere nella ipotesi di un realismo puramente negativo) dobbiamo necessariamente concludere che il reale è dotato di una autonoma positività, che rende possibili queste interazioni e poi, in un processo di emergenza, di prestazioni complesse e di conoscenze.

Per quello che mi riguarda, diviene legittima – almeno come progetto – l'ipotesi di un realismo trascendentale<sup>74</sup> non meno ambizioso dell'idealismo trascendentale, come somma del realismo negativo e del realismo positivo, giacché (capovolgendo la posizione dell'idealismo trascendentale) la realtà si presenta come la condizione di possibilità della conoscenza. In questo senso, il realismo positivo può recuperare la tradizione dell'emergentismo<sup>75</sup> (il pensiero come emergenza dalla realtà, per contrapposto alla prospettiva del costruttivismo, che vede nella realtà il costruito del pensiero) e dell'ecologismo (l'ambiente come ambito di interazione tra esseri dotati di schemi concettuali e di apparati percettivi diversi)<sup>76</sup>, e si presenta come una teoria generale del processo di emergenza che, partendo dall'organizzazione della vita animale<sup>77</sup>, si spinge sino alla formazione del pensiero<sup>78</sup> e investe infine la normatività e la motivazione<sup>79</sup>.

Un punto è ormai chiaro. Diversamente dal Nuovo Realismo del XX secolo, che è nato troppo presto, quello del XXI secolo ha forti ragioni per aspettarsi degli sviluppi che,

<sup>74</sup> Ho delineato questo progetto in Ferraris 2015c.

<sup>75</sup> L'emergentismo, ossia la dottrina secondo cui delle entità sorgono da entità più fondamentali e sono irriducibili a esse (per esempio, la mente rispetto al cervello) è stato teorizzato all'inizio del Novecento dal filosofo australiano Samuel Alexander (1859-1938) in *Space, Time, and Deity* (Alexander 1920) e dal filosofo inglese Charlie Dunbar Broad (1887-1971) in *The Mind and Its Place in Nature* (Dunbar Broad 1925), per essere poi rilanciato alla fine del secolo da numerosi autori, tra cui D. M. Armstrong (1997).

<sup>76</sup> D'accordo con la prospettiva inaugurata dal percettologo americano J.J. Gibson (1979) e sviluppata in ambito ontologico dal filosofo inglese Barry Smith (2001 e 2009).

<sup>77</sup> Hölldobler e Wilson [2010] 2011.

<sup>78</sup> Dennett 2009.

<sup>79</sup> Mi permetto di rinviare a Ferraris 2014b.

già oggi, sono più ramificati e ricchi di quelli che aveva conosciuto il suo predecessore. Inoltre, ha un vantaggio storico. Come ricordavo più sopra, il Nuovo Realismo novecentesco si è presentato come una risposta all'Idealismo meno potente e strutturata di quella rappresentata dalla nascente filosofia analitica. Un secolo più tardi, la situazione è profondamente mutata. Da una parte, la filosofia analitica sta attraversando un periodo di ripensamento<sup>80</sup> e di rinnovamento che la rende più disponibile nei confronti della filosofia continentale. Dall'altra, la filosofia continentale non è più rassegnata a essere al commentario della tradizione (per il quale davvero nulla esiste al di fuori del testo!) ed è di nuovo aperta all'argomentazione e all'ontologia<sup>81</sup>.

Il 18 gennaio 1895, a Vienna, Franz Brentano teneva la conferenza "Le quattro fasi della filosofia e il suo stato presente"<sup>82</sup>. L'idea era che la filosofia sia soggetta a corsi e a ricorsi. La prima fase è di rapido progresso, dettato da un interesse puramente teoretico, da una parte, e, dall'altra, da una apertura scientifica alla ricchezza dei casi empirici. La seconda è di interesse pratico, dove l'indagine della natura e la ricerca della verità sono caratterizzate da motivi di utilità sociale e di filosofia applicata. La terza è di scetticismo. Visto che gli interessi umani non sono soddisfatti dall'esclusiva focalizzazione pratica, prevale un diffuso scetticismo rispetto alle possibilità conoscitive dell'uomo. La quarta fase è di misticismo. Una reazione iperbolica allo scetticismo caratterizzata dalla invenzione di nuovi metodi e dalla scoperta di nuovi poteri, che sembrano poter creare nuovi tipi di conoscenze (e qui si ha l'impressione di avere a che fare con il postmodernismo). Ma poi la ruota torna all'inizio. Nuovo realismo, poi nuovo primato del pratico, poi nuovo scetticismo, poi nuovo misticismo... Si ha l'impressione che tutto ritorni come prima, ma non è così. Tutto torna, ma diversamente.

Brentano era l'ultimo filosofo prima della scissione tra analitici e continentali. Le cose cambiano nella generazione successiva: il filosofo inglese Michael Dummett<sup>83</sup> ha scritto che il pensiero di Frege (come autore canonico della filosofia analitica) e quello di Husserl (come autore canonico della filosofia continentale) sono all'origine molto vicini, proprio come le sorgenti del Reno e del Danubio, i loro esiti non sono meno distanti del Mare del Nord e del Mar Nero (e, si potrebbe aggiungere, mentre il Reno sfocia in un

---

<sup>80</sup> Unger 2014.

<sup>81</sup> Il nuovo realismo ha comportato una ripresa dell'impegno ontologico in area ermeneutica. Cfr. Beuchot e Jerez 2013 e Jerez 2015, con contributi di R. Cadus, N. Conde Gaxiola, S. De Sanctis, F. Arenas-Dolz, M. Beuchot, M. Ferraris, J.A. Gómez García, J. E. Gonzalez, E. M. Gonzalez Lopez, L. E. Primero Prinos, S. Santa Silia. Il Décimo Coloquio Internacional de Hermenéutica Analógica tenutosi alla Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) dal 14 al 16 ottobre 2014 si intitolava "Una nueva hermenéutica para un nuevo realismo". Mi permetto anche di rinviare a Ferraris 2014c.

<sup>82</sup> Brentano 1968. Un ampio commento e una traduzione inglese del testo di Brentano si può trovare in Mezei e Smith 1998.

<sup>83</sup> Dummett [1988] 2001.

estuario abbastanza regolare, il Danubio si impantana in un delta paludoso, che potrebbe essere una buona allegoria di molti esiti della filosofia continentale).

Non sarebbe la prima volta nella storia della filosofia in cui due tradizioni filosofiche cessano di comunicare: il XVIII secolo presenta una situazione per molti versi affine, ed è il primo risultato di una frattura dovuta all'abbandono del latino come lingua filosofica comune. Se anche il solo risultato del nuovo realismo fosse il superamento di questo scisma, i nuovi realisti avrebbero di che essere contenti, e i loro eredi, realisti o idealisti che saranno, si troveranno con una situazione filosoficamente più stimolante che la divisione per blocchi che ha caratterizzato buona parte del Novecento.

## BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDER, S. 1920. *Space, Time, and Deity*. London: Macmillan.
- ARMSTRONG, D. M. 1997. "Emergence and Logical Atomism." *A World of States of Affairs*, 152–153. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2012. *Ritorno alla metafisica*. Milano: Bompiani.
- BARBERO, C. et al. (a cura di) 2003. "Bozzetti in memoria di Paolo Bozzi." *Rivista di Estetica*, 24/3 XLIII.
- BAUDRILLARD, J. 1995. *Le crime parfait*. Paris: Galilée. Trad. it. Milano, Raffaello Cortina 1996.
- BERGMANN, G. 1964. *Logic and Reality*. Madison: University of Wisconsin Press.
- 1967. *Realism: A Critique of Brentano and Meinong*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BEUCHOT, M. e JEREZ, J.L. 2013. *Manifiesto del nuevo realismo analógico*. Buenos Aires: Circulo Herméutico.
- BHASKAR, R. [1975] 2008. *A Realist Theory of Science*. London: Routledge.
- BOGHOSSIAN, P. 2006 *Fear of Knowledge*. Oxford. Clarendon Press. Trad. it. Bologna: il Mulino.
- BONINO, G, e TORRENGO, G. 2004. "Il realismo ontologico di Gustav Bergmann." *Rivista di Estetica* 25/1 XLIV (numero monografico).
- BOZZI, P. 1990. *Fisica ingenua*. Garzanti: Milano.
- 1991. "Parlare di ciò che si vede." *Versus* 59-60: 107-119.
- 2009. *Scritti sul realismo*. Mimesis: Milano.
- BRASSIER, R. 2007. *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*. London: Palgrave Macmillan.
- BRAVER, L. 2007. *A Thing of This World: A History of Continental Anti-Realism*. Evanston: Northwestern University Press.
- BRENTANO, F. 1968. "Die vier Phasen der Philosophie und ihr augenblicklicher Stand." In *Die vier Phasen der Philosophie und ihr augenblicklicher Stand : nebst Abhandlungen über Plotinus, Thomas von Aquin, Kant, Schopenhauer und Auguste Comte*. Hamburg: Meiner.
- BRYANT, L. 2011. *The Democracy of Objects*. Ann Arbor. Open Humanities Press.
- BRYANT, L. et al. (a cura di) 2011. *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press.
- CACCIARI, M. 2015. "L'antiberlusconismo? Un antidoto del c..." *Il giornale*, 18 febbraio

- CORBI, E. e OLIVERIO, S. (a cura di) 2013. *Realtà fra virgolette? Nuovo realismo e pedagogia*. Lecce-Rovato: Pensa MultiMedia.
- CORRIERO, E. C. e DEZI A. (eds.) 2013. *Nature and Realism in Schelling's Philosophy*. Torino: Accademia University Press.
- DE CARO, M. e FERRARIS, M. (a cura di) 2012. *Bentornata realtà*. Torino: Einaudi.
- DELANDA, M. 2002. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London: Continuum.
- 2006. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. New York: Continuum.
- DENNET, D. C. 2009. "Darwin's 'strange inversion of reasoning'." In *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Vol. 106 Suppl. 1 (16 June), 10061-10065.
- DOMENICI, G. et al. (a cura di) 2014. Special Issue on "New Realism and Educational Research." *Journal of Educational, Cultural and Psychological Studies (ECPS)* 9.
- DONISE, A. 2002. *Il soggetto e l'evidenza. Saggio su Heinrich Rickert*. Napoli: Loffredo.
- DRAKE, D. et al. 1920. *Essays in Critical Realism. A Co-operative Study of the Problem of Knowledge*. London: Macmillan & Co.
- DUMMETT, M. [1988] 2001. *Ursprünge der analytischen Philosophie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. Trad. it. Torino: Einaudi.
- DUNBAR BROAD, C. 1925. *The Mind and Its Place in Nature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- ECO, U. [1997] 2006. *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
- ECO, U. FERRARIS, M. MARCONI, D. 1998. "Lo schema del cane." *Rivista di estetica*, 8: 3-27
- FEYERABEND, P.K. [1975] 1988. *Against Method* London: Verso. Trad. it. 1979. Milano: Feltrinelli.
- FERRARIS, M. [1988] 2008. *Storia dell'ermeneutica*. Milano: Bompiani.
- 1993. "L'immaginazione come idealizzazione intraestetica nella *Critica della ragion pura*." *Rivista di estetica*. 42: 55-67.
- 1994. *Analogon rationis*. Milano: Pratica Filosofica.
- [1997] 2011. *Estetica razionale*. Milano: Raffaello Cortina.
- 1998a. "Ontologia come fisica ingenua." *Rivista di estetica* 6: 133-143.
- 1998b. *L'ermeneutica*. Roma-Bari: Laterza.
- 2000. "Mente e mondo o scienza ed esperienza?" *Rivista di estetica* 12: 3-77.
- 2001. *Experimentelle Ästhetik*. Vienna: Thuria und Kant.
- [2001] 2012. *Il mondo esterno*. Bompiani: Milano.
- 2004. *Goodbye Kant! Che cosa resta oggi della Critica della ragion pura*. Milano: Bompiani.
- 2009a. *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*. Roma-Bari: Laterza.
- 2009b. "Autopresentazione." In *Filosofi italiani contemporanei*. A cura di D. Antiseri e S. Tagliagambe, 226-235. Milano: Bompiani, Milano.
- 2010. *Ricostruire la decostruzione. Cinque saggi a partire da Jacques Derrida*. Milano: Bompiani.
- 2011a. "Il ritorno del pensiero forte." *La Repubblica*, 8 agosto. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/08/il-ritorno-al-pensiero-forte.html>
- 2011b. "Nuovo realismo." *Rivista di estetica*, 48: 69-93.
- 2011c. "Nuovo Realismo FAQ." *Nóema* 2.
- 2012. *Manifesto del nuovo realismo*. Roma-Bari: Laterza.

- 2013a. “L’ignoranza è un bene?” *Pedagogia e vita*, 71: 1-23
- 2013b. “Pensieri sul dinosauro.” *Ars interpretandi. Annuario di ermeneutica giuridica*, Vol. 2/1: 15-26.
- 2013c. *Realismo positivo*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- 2014a. *Introduction to New Realism*. London: Bloomsbury.
- 2014b. “Total Mobilization.” *The Monist* (fascicolo speciale sulla documentalità) 97/2: 201-222.
- 2014c. “Un nuevo enfoque realista a la hermenéutica.” *Cuadernos de Epistemología* 6, Editorial de la Universidad del Cauca: 75-91.
- 2014d. “From Postmodernism to Realism.” In T. Andina (a c. di), *Bridging the Analytical Continental Divide. A Companion to Contemporary Western Philosophy*, 1-7. Leiden: Brill.
- 2015a. “New Realism and New Media: From Documentality to Normativity.” In *Philosophy of Emerging Media, Understanding, Appreciation and Application*, a cura di J. Katz and J. Floyd. Oxford: Oxford University Press.
- 2015b. “Ding an Sich” In *Das neue Bedürfnis nach Metaphysik*. A cura di M. Gabriel, W. Högrefe, A. Speer. Berlin: DeGruyter.
- 2015c. “Transcendental Realism.” *The Monist* 98: 215-232.
- FIGAL, G. [2006] 2012. *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*. Tübingen: Mohr. Trad. it. Milano: Bompiani.
- FOSTER, J. 2008. *A World for Us. The Case for Phenomenalist Idealism*. Oxford: Oxford University Press.
- FRANKLIN, J. 2002. “Stove’s Discovery of the Worst Argument in the World.” *Philosophy*, 77: 615-624.
- GABRIEL, M. 2006. *Das Absolute und die Welt in Schellings Freiheitsschrift*. Bonn: Bonn University Press.
- 2014a. “Neutraler Realismus.” *Philosophisches Jahrbuch* 121: 357-372.
- 2014b. “Is Heidegger’s “Turn” a Realist Project?” *META: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, fascicolo speciale “New Realism and Phenomenology”, 44-73.
- GABRIEL, M. (a cura di) 2014. *Der Neue Realismus*. Berlin: Suhrkamp.
- GARCIA, T. 2011. *Forme et objet*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GENTILE, G. [1916] 2012. *Teoria generale dello spirito come atto puro*. Firenze: Le Lettere.
- GIBSON, J.J. 1979. *An Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton-Mifflin.
- GRATTON, P. 2014. *Speculative Realism. Problems and Prospects*. London: Bloomsbury.
- HACKING, I. 1999. *The Social Construction of What?* Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- HAMILTON GRANT, I. 2006. *Philosophy of Nature after Schelling*. New York: Continuum.
- HARMAN, G. 2005. *Guerrilla Metaphysics. Phenomenology and the Carpentry of Things*. Chicago: Open Court.
- 2010. *The Quadruple Object*. Arlesford: Zero Books.
- 2015. “Fear of Reality: On Realism and Infra-Realism.” *The Monist* 98.
- HEIDEGGER, M. 1970. *Essere e tempo*. Trad. it. Milano: Longanesi.
- HÖLDOBLER, B. e WILSON, E. O. [2010] 2011. *The Superorganism: The Beauty, Elegance, and Strangeness of Insect Societies*. New York: W. W. Norton & Company. Trad. it. Milano: Adelphi.
- JEREZ, J. L. (a cura di) 2015. *El giro ontológico*. Buenos Aires: Circulo Herméutico.
- KRIPKE, S. [1972] 1982. “Naming and Necessity.” In *Semantics of Natural Language*. A cura di G. Harman e D. Davidson. Dordrecht e Boston: Reidel. Poi Oxford: Blackwell. Trad. it. Torino: Boringhieri.

- KUHNERT, N. e NGO, A.L. (eds.) 2014. "Get Real! Die Wirklichkeit der Architektur / Architectural Realities." *ARCH+* 217.
- LATOURE, B. 1998. "Ramses II est-il mort de la tuberculose?" *La Recherche* 307
- MACCARINI, A. et al. (a cura di) 2011. *Sociological Realism*. London-New York: Routledge.
- MALCOVATI, S. et al. 2013. *Architettura e realismo*. Santarcangelo, Maggioli.
- MARCONI, D. [1997] 1999. *Lexical competence*. Cambridge, Mass: The MIT Press. Trad. it. Roma-Bari, Laterza.
- 2007. *Per la verità. Relativismo e filosofia*, Einaudi: Torino.
- 2014. "Genealogia del nuovo realismo." *Hermeneutica*, Numero Speciale "Quale realismo?"
- MARTIGNANI, L. 2013. *Sociologia e nuovo realismo*. Milano-Udine: Mimesis.
- MCDOWELL, J. [1994] 1999. *Mind and World*. Cambridge, Mass: Harvard University Press Trad. it. Torino, Einaudi.
- MEILLASSOUX, Q. [2006] 2014. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Seuil. Trad. it. Milano-Udine: Mimesis.
- MEINONG, A. [1904] 2004. *Untersuchungen über Gegenstandstheorie und Psychologie*. Leipzig: Barth. Trad. it. Trieste: Parnaso.
- MEZEL, B. M. e SMITH, B. 1998. *The Four Phases of Philosophy*. Amsterdam: Rodopi.
- PERRY R. B. et al. 1910. "The Program and First Platform of Six Realists." *Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods* 7: 393-401.
- [1912] 2012. *The New Realism: Cooperative Studies in Philosophy*. New York: Macmillan & Co. Nuova ed. Ulan Press.
- PUTNAM, H. [1975] 1987 "The meaning of 'meaning'." In *Philosophical Papers II*, 215-271. London: Cambridge University Press. Tr. it. in *Mente, linguaggio e realtà*. Milano: Adelphi.
- QUAGLINO, M. e SCARPA, R. (a cura di) 2014. *Metodi Testo Realtà*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- RATZINGER, J. 1992. *Svolta per l'Europa? Chiesa e modernità nell'Europa dei rivolgimenti*. Edizioni Paoline: Milano.
- RICKERT, H. 1904. *Der Gegenstand der Erkenntnis. Einführung in die Transzendentalphilosophie*. Tübingen und Leipzig: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- 1930. *Die Logik des Prädikats und das Problem der Ontologie*. Heidelberg: Winter
- RORTY, R. [1979] 1986. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton University Press. Trad. it. Milano: Bompiani.
- 1981. "Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism." *The Monist*, 64/2: 155-174.
- 1991. *Objectivity, Relativism, and Truth. Philosophical Papers*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1998. "Charles Taylor on Truth." In *Philosophical Papers*. Vol. III. Cambridge: Cambridge University Press .
- RIEDWEG, C. (a cura di) 2013. *Discorsi d'attualità. Dal "postmoderno" ai nuovi orizzonti della cultura*. Roma: Carocci. Genève: Droz. Bern: Schwabe.
- SCARPA, R. 2013. *Il caso nuovo realismo. La lingua del dibattito filosofico contemporaneo*. Milano-Udine: Mimesis.

- SMITH, B. 2001. "Objects and Their Environments: From Aristotle to Ecological Ontology." In *The Life and Motion of Socio-Economic Units*. A cura di A. Frank et al. 79–97. London: Taylor and Francis.
- 2009. "Toward a Realistic Science of Environments." *Ecological Psychology*, 21/2: 121-130.
- SOKAL, A. e BRICMONT, J. [1997] 1999. *Fashionable Nonsense*. New York: Picador. Trad. it. Milano: Garzanti.
- STOVE, D. 1991. "Idealism: a Victorian Horror Story (Part Two)." In *The Plato Cult and Other Philosophical Follies*, 135-178. Oxford: Blackwell.
- STRAWSON, P. F. [1959] 2005. *Individuals*. London: Methuen. Trad. it. Milano-Udine: Mimesis.
- SUSKIND, R. 2004. "Faith, Certainty and the Presidency of George W. Bush". *The New York Times Magazine*, 17 ottobre.
- TADDIO, L. 2013. *Verso un nuovo realismo*. Sesto S. Giovanni: Jouvence.
- UNGER, P. 2014. *Empty Ideas. A Critique of Analytic Philosophy*. Oxford: UP.



# PERCORSI



MARCELA CROCE

# ÍMPETU CANÓNICO Y DIVISA CRÍTICA

*Un itinerario de literaturas comparadas en América Latina*

**ABSTRACT** The article postulates a tour on Latin American culture that begins in the resistance of Haitian slaves against French power, which is the independent and republican model established in the 19<sup>th</sup> century on continental countries. From this vocation to resistance, this paper comes to terms with postcolonial theory and its aim to establish a model study for Latin America, based on metropolitan patterns, relegating literary production to “testimony” or “non-fiction”, restating in this field the international division of labour existing on the economic and political level. In order to oppose the imperial labels imposed on the continent, the last segment of the paper deals with the emergence of a Latin American canon, underlying its most productive alternatives.

**KEYWORDS** Comparative Literature, Latin American Theory and Criticism, Latin American Literary Canon

Ajustándome a la tradición secular que arrastra el título del ensayo luminoso de Pedro Henríquez Ureña “La utopía de América” (1925), iniciaré este recorrido en una isla. Las indagaciones europeas del “no lugar” encontraron en el territorio insular de Tomás Moro su epicentro para expandirse en el siglo siguiente en la fantasía dramática de *La Tempestad* shakespeariana que obsequió a América Latina con dos figuraciones que obtuvieron una acogida inesperada para definir el itinerario de las ideas continentales del siglo XX: Ariel y Calibán. El espíritu alado que informa a los intelectuales orgánicos latinoamericanos campea en el ensayo *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, que inaugura puntualmente la centuria dando resonancia al episodio bélico de 1898 por el cual Estados Unidos se alzó con el control del Caribe. La figura instintiva y pedestre de Calibán es recuperada siete décadas más tarde, cuando Roberto Fernández Retamar publica en 1971 el ensayo *Calibán* con el que replica dramáticamente la advertencia de Rodó en el marco de la Revolución Cubana.

Sin embargo, no es Cuba la isla a la que apelo en primera instancia, pese a su papel central en la constitución de la idea de América Latina, desde los textos programáticos de José Martí que reconocen al continente con el apelativo entrañable de “Nuestra América” hasta la función de motor cultural que el pequeño territorio caribeño adquirió en la década de 1960 al expandir desde Casa de las Américas la narrativa latinoamericana

reunida en el fenómeno del *boom*. Se trata de un sector vecino que ostenta el privilegio de constituir la primera república al cabo de la prolongada colonización a que fue sometido el territorio situado al oeste del Atlántico: el recorte occidental de la isla La Hispaniola que corresponde a Haití. Allí, entre 1791 y 1803, los pobladores se insubordinaron ante el dominio francés, demostraron que la homogeneización pretendida por el créole así como había favorecido la explotación era igualmente apta para la liberación, y rescataron la palabra de origen taíno que designa al lugar (Grüner, 2010a: 85), escamoteando en la preferencia indígena la tradición cristiana de Saint Domingue y renunciando a los coletazos iluministas que no solo habían silenciado la explotación más inicua sino que habían hecho de alguno de sus voceros intelectuales – como Voltaire – un próspero empresario esclavista.

A este pequeño sector insular le otorga la condición de Aleph que anticipa y exagera la historia mundial. En tal sentido, la figura del cabecilla independentista Toussaint L'Ouverture es el emblema de un inicio mucho más amplio que el de la independencia latinoamericana: el de la supresión de la esclavitud como práctica global. La Constitución que redactó para la primera república negra del mundo marcaba los límites insoslayables de la Declaración de los Derechos del Hombre proclamada en París en 1789. Es el fundamento al que, incluso sin menciones explícitas, acuden tanto la teoría de la “negritud” enunciada por el presidente senegalés Léopold Sédar Senghor a mediados del siglo XX como la superación dialéctica practicada por el martiniqueño Frantz Fanon mientras promovía la independencia argelina y asentaba su método de descolonización psiquiátrica en *Los condenados de la tierra* (1961). La independencia latinoamericana de comienzos del siglo XIX y la norafricana de mediados del XX se entrelazan en su ímpetu, sus enunciados y sus alcances, de modo que los ensayos producidos en esas dos zonas alejadas geográficamente se intersectan en la nomenclatura “Tercer Mundo”.

Las noticias del levantamiento de esclavos isleños se extendieron por toda Europa y plasmaron una imagen de la Revolución que se instaló de manera definitiva en las páginas de la *Fenomenología del Espíritu* de Georg Hegel, según estableció Susan Buck-Morss, desbaratando la pretensión de que fueran los hechos de París de julio del 89 los que hubieran inspirado al filósofo. No faltan los críticos que descartan la hipótesis de Buck-Morss aduciendo que Haití no se menciona nunca en las páginas del *Opus Magnum* hegeliano, aunque mantienen el recaudo de no verificar que tampoco Francia aparece como eventual modelo para las reflexiones sobre la dialéctica del amo y el esclavo.

La recuperación de Haití en tanto comienzo de la historia independiente de América Latina, además de ser el antecedente más honroso de los emprendimientos de liberación continental, exige una especificación de los alcances de Latinoamérica. Bajo esta designación, tanto el chileno Francisco Bilbao como el colombiano José María Torres Caicedo englobaron un orden cultural al que tributaban fundamentalmente las antiguas colonias hispánicas –asentadas al comienzo sobre los imperios indígenas-- pero también otros representantes de esa abstracción que es la Latinidad, como los portugueses que se instalaron en Brasil y los franceses que siguen manteniendo territorios de ultramar en

Guadalupe y Martinica. Sin embargo, el término resulta estrecho al excluir a aquellos pueblos que por proximidad geográfica, sujeción histórica y disposición cultural aparecen integrados en un mismo conglomerado, como ocurre con las colonias inglesas y holandesas de América Central.

Insistiré en este punto: pese a que la designación fue elaborada en el continente, el mayor desarrollo de la idea de América Latina procede del Caribe. Entre 1880 y 1895 dos fantasías de isleños promueven un territorio latinoamericano unificado como bastión contra el avance norteamericano. Tanto Eugenio María de Hostos como Martí contemplan con entusiasmo la modernidad del Norte, y en esa actitud de vehemente actualización se filtra una amenaza. Hostos se fija en Norteamérica como modelo político válido para desprenderse del conservadurismo español sin prever la condición servil de “Estado libre asociado” que acecha en esa aproximación, concretada desde mediados del siglo XX. Martí se afina en Nueva York para expandir la propaganda revolucionaria. El poeta no llegará a ver la provocación y los efectos de la guerra hispano-norteamericana al morir en una batalla contra la península en 1895, pero alcanza a preverlos en la imagen que lo perturba desde la Primera Conferencia Panamericana (1889), en la cual el águila calva extiende las alas siniestras y ciñe con sus garras la alianza continental. El educador Hostos será el responsable de la Escuela Normal de República Dominicana donde se forman esos tres latinoamericanistas que son los hermanos Henríquez Ureña, exiliados de la patria: Pedro en México, Cuba y Argentina (con un paso por la cátedra de Harvard donde historizó las corrientes literarias hispanoamericanas); Max y Camila en la tierra de Martí. Contradicciones, vaivenes y reveses que, como en la equívoca postergación de los inicios negros de la independencia del continente, constituyen por sí mismos una alerta sobre los modos de inserción de América Latina en el mundo y sus formas de adaptación a la modernidad.

En tal sentido debo encararme con una amenaza que se cierne sobre Latinoamérica en el orden cultural. Los estudios poscoloniales, con la irreverente prescindencia de la T del prefijo en función del criterio simplificador y atropellado impuesto por la Real Academia Española, son el modo de abordaje contemporáneo de las cuestiones locales. Erigidos en método, aunque lo metódico vacila en su composición, se exaltan con algunas etiquetas cuya repetición aspira a convertirse en concepto. Si bien no desdeñan nociones elaboradas por teóricos de origen indio tildados de “subalternos” como Spivak o Chakrabarty y elevan a catecismo las complejas adaptaciones derrideanas que postula Homi Bhabha, se empeñan en recortarse sobre el orden occidental y sostienen que no hay más colonialidad que la de esa procedencia, comenzando por la expansión española en América desde la Conquista en el siglo XVI.

El filósofo Arturo Andrés Roig (2008) insiste en que conquista y colonización son un mismo proceso; los estudios poscoloniales apuntan a la disociación y se preocupan antes que por la historia –proclaman dedicarse, de hecho, a los “pueblos sin historia” en términos de marbetes coloniales–, por la elegancia enunciativa. También persisten más inclinados a coincidencias esporádicas resueltas en “transdisciplinariedad” que a

comparaciones estrictas. Si es posible trazar un paralelo sin que me aceche la acusación de adherir a una circularidad de la historia, podría decir que los estudios poscoloniales representan en el orden latinoamericano lo que Antonio Candido llamó “conciencia gozosa del subdesarrollo” en los modernistas paulistas de los 30, y continuando el parangón debería prever que cuando se agoten sus vagos optimismos sobrevendrá la “conciencia dramática del subdesarrollo” que en los 60 dio origen a la Teoría de la Dependencia en Brasil (Candido, 1989).

Un obstáculo no menor para el poscolonialismo es la necesidad de recurrir a la traducción, ya que estos estudios se escriben en inglés pero se ocupan fundamentalmente de textos en lenguas “colonizadas”. La teoría se ofrece entonces como *lingua franca*, subrayando en tal pretensión lo que Renato Ortiz condenó como “la supremacía del inglés” (Ortiz, 2004). El cambio de vocabulario y la inauguración terminológica exhiben la primera señal de ajuste teórico pero no logran eludir la doble paradoja del poscolonialismo: por un lado, la confianza en el prefijo “post” que ubica la colonización en el pasado pese a que se dedica a rastrear sus permanencias en el presente y sus amenazas en el futuro; por el otro, la inevitable pregunta acerca de hasta dónde unos estudios planteados desde Estados Unidos, ejercidos por norteamericanos o por latinoamericanos transplantados y orgullosos de su situación en las universidades metropolitanas, contribuyen a una teoría efectivamente independiente.

Tal abordaje procura otorgar a América Latina una unidad de la cual carece y cuya consecución es, como advirtió Ángel Rama en una de sus intuiciones más fecundas, una utopía intelectual. La fragmentación constitutiva de la supranacionalidad deseable no puede suturarse mediante artículos, libros, *papers* y compilaciones producidos en Estados Unidos. Es preferible practicar desde el propio terreno esa forma de la melancolía que consiste no ya en el lamento sino en la rebelión por la pérdida de una unidad que en verdad nunca existió, y que si logró cierta uniformidad durante el dominio colonial, no se trata justamente de una situación a la cual convenga retrotraerse. La melancolía crítica --sin nostalgia ni *saudade* sino como impulso creativo-- es la respuesta emocional a la violencia del colonizador y trasunta la eficacia de una resistencia que entiende que en las categorías pretenciosas se arroja una amenaza tan enconada como la del agresor directo.

Sospecho, por añadidura, que el poscolonialismo, tal vez por cierta determinación arrastrada por el prefijo al cual no han podido sustraerse sus cultores, es un planteo superado de antemano, a partir del concepto de transculturación establecido por Rama (1983), al que cabría sumar la noción de heterogeneidad perfilada por Antonio Cornejo Polar, mientras en el orden de lo post se recuperan anacronismos como el “mestizaje”, que no logra superar los componentes raciales pese a las múltiples señales que la filosofía y la ciencia exhibieron sobre la insuficiencia de tal enfoque. Los latinoamericanos demuestran así su primacía y su magisterio para entrenar a los metropolitanos que admiten cualquier transgresión, incluso la de la adopción “bárbara” de sus recursos “civilizados”, excepto la de la originalidad que los aplasta y que revela que todos sus

recursos económicos, bibliográficos y de *full time* se estrellan en el esfuerzo consecuente y esperanzado del pensamiento “salvaje” que florece en condiciones extremas, en el marco de una crisis constante que se reconoce como el contorno idóneo para producir respuestas y que llega a la felicidad de un enunciado no lastrado por prejuicios ni genuflexiones.

La colonialidad del poder, como la retoma Walter Dignolo a partir de los desarrollos de Aníbal Quijano (Quijano, 1997; Dignolo, 2003) transforma todo discurso de resistencia en subalterno, así como toda diferencia en valor. Los mismos enunciadores del poscolonialismo se perciben subalternos en sus lugares de trabajo, conscientes de su situación de intelectuales diaspóricos que apuntan a “compensar” su sentimiento de inferioridad mediante el ajuste a modelos externos para estudiar sus zonas de origen y de pertenencia real. La adaptación, lejos de erigirse en solución transitoria, es una parte y un agravante del problema. Más aun cuando quienes se enfrentan a esa situación, al encarar la lectura de ciertos intelectuales brillantes, descubren “fundadores de discursividad” para la teoría latinoamericana, tan lúcidos como los que Michel Foucault estableció para el pensamiento moderno: Bilbao, Candido, Rama, Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui, Mariano Picón Salas, José Vasconcelos, Manuel Ugarte, José Ingenieros...

La teoría latinoamericana se produce desde el desafío y se remonta hacia la originalidad. El poscolonialismo admite a medias este aserto; así, el recorrido de la teoría poscolonial se va empedrando de paradojas: el capitalismo paradójico de América logró la coexistencia de la gran empresa con el esclavismo y conjugó las etapas históricas excluyentes según la sucesión europea; a su vez, la razón ingresó al “Nuevo Mundo” asentada en la fuerza, imponiéndose mediante la conquista. Lo que conduce al interrogante mayor: en medio de tal profusión de paradojas, de tantos desafíos a lo normativo, ¿no será más apta para América Latina una teoría paradójica que una reactiva, una provocación a la lógica que una aplicación de modelos razonados?

A fin de postular una propuesta superadora, cualquier teoría crítica para América Latina debe comenzar discontinuando la filosofía occidental, poniéndola en jaque en sus convicciones, sometiéndola tanto a desarrollos argumentativos como a comparaciones excesivas que la desestabilicen. La descolonización, si hay algo que pueda recibir tal nombre, comienza en la crítica y, especialmente, en la marcación de que ningún sistema de pensamiento puede aspirar a la validez universal. El deseo de ser metropolitano ha arruinado muchas tentativas teóricas que llevan la huella de esa vocación.

La homogeneización es el riesgo correlativo de la utopía unionista. Si por un lado se la puede evitar apelando a la heterogeneidad levantada por Cornejo Polar, por otro lado es posible conjurarla mediante el comparativismo como base de los estudios latinoamericanos, desprendido de juicios de valor en pro de diferencias y eventuales equivalencias. Los letrados –como le gustaba llamar a Rama a los intelectuales– son los mediadores en este proyecto, ya sea en sus enunciados, en sus ejercicios críticos, o en la provisión de herramientas metodológicas en tanto docentes. La superación del modelo metropolitano no puede resolverse en mera oposición: si no llega a alcanzar la

originalidad, al menos debe ser eficaz en su función crítica. Así como el posmodernismo fue identificado por Fredric Jameson como lógica cultural del capitalismo tardío que emprendió desde allí su desmoronamiento, al poscolonialismo como lógica cultural (o al menos modelo cultural) del neoliberalismo cabe reservarle una ejecución similar.

## Formas del comparatismo latinoamericano

Los rastreos sobre literaturas comparadas en América Latina (Carvalho, 1996; Nitrini, 1997) se enfrascaron en historizar las prácticas comparativas para derivar luego en una nómina de ejercicios posibles: los tópicos, los movimientos, las estrategias de influencia, los trazados de afinidades, la traducción, las revistas. Otras alternativas, orientadas a una productividad mayor del método y una integración teórica específica (Rama, Pizarro), definieron la misma literatura latinoamericana como efecto de la comparación de literaturas nacionales de diversa envergadura. Rama (1972) creó en consonancia con esa voluntad una categoría que, tras una denominación de corte aldeano, aspira a una ampliación del horizonte crítico: la de *comarca*. Se trata de un territorio que puede ser tanto un recorte restringido como una postulación supranacional. Así distingue la comarca pampeana en el Cono Sur, la caribeña en Centroamérica, la andina atravesando el sector occidental del continente y la mexicana en América del Norte.

En la comarca se comparten principios que rigen más allá de las adscripciones nacionales. El sector integrado por el norte uruguayo, el sur brasileño y el litoral argentino se distingue radicalmente del que conforman Montevideo y Buenos Aires como centros rioplatenses, y asimismo del que enfrenta a Río de Janeiro y San Pablo como metrópolis. Las divisiones políticas resultan ignoradas y superadas por las inscripciones culturales. La regionalización que implica la comarca no conspira contra la unidad sino que, al contrario, constituye núcleos recortados que la verifican y ofrecen una mostración a escala de lo que puede ser la integración continental. La indagación de las comarcas habilita comparaciones que reorganizan la literatura latinoamericana: la relación del montevideano Juan Carlos Onetti con Buenos Aires constituye el acta de fundación de la ciudad imaginaria de Santa María en *La vida breve* (1950), por tomar un ejemplo sobresaliente de confirmación de la hipótesis comarcana. En contrapartida, el paso de Jorge Baron Biza por el colegio alemán de Montevideo para desafiar el grotesco criollo abundante en el *cocoliche* italiano mediante una mixtura desquiciada entre el alemán y el español rioplatense contribuye a la proliferación lingüística que diseña *El desierto y su semilla* (1998).

Eso supone reconocer asimismo el peso dominante que en algunas geografías revisten los centros urbanos en tanto espacios unificadores y de difusión cultural. Mencioné Río, San Pablo, Buenos Aires y Montevideo; debería sumar Ciudad de México, La Habana, Bogotá, Lima, Santiago de Chile y Caracas en el conjunto de círculos irradiadores. Ciudades letradas todas ellas, no se limitan a operar como sedes de grupos

literarios y de expansión editorial sino que se empeñan en ciertos géneros propiamente urbanos. Allí se instala la crónica, que en su versión carioca atraviesa los ejercicios sucesivos de Olavo Bilac, Rubem Braga y Clarice Lispector; recalca en la inmediatez periodística con que Roberto Arlt acomete las *Aguafuertes Porteñas*; sostiene el afán incisivo que Carlos Monsiváis aplica a recorrer la sensibilidad mexicana en los textos de *Días de guardar* y *Amor perdido* y sobresatura en la desfachatez *queer* con que Pedro Lemebel ilustra las páginas de *Loco afán*, *La esquina es mi corazón* o *Serenata cafiola*. El otro género típicamente urbano es el policial, que informa buena parte de la novelística de Osvaldo Soriano en la Argentina y, con la misma vocación de explicación política, se impone en *Agosto* de Rubem Fonseca, atraviesa las páginas de crónica roja que incluye *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa y comienza a bambolearse hacia un texto más híbrido en la denuncia tenaz que cobija la llaneza retórica y la precisión informativa de *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia.

Es en ese vaivén donde se filtra el género que los estudios poscoloniales se empeñan en atribuir como originalidad latinoamericana, lo que trasunta una división de tareas intelectuales en la cual, mientras a las metrópolis culturales de Occidente les corresponde escribir literatura, a los países de América Latina apenas si les resta contar su propia historia. Es el caso del *testimonio*, intersectándose a veces con la *non fiction* y asimilando con frecuencia la *historia de vida* que se asoció antes a la investigación antropológica que a los afanes literarios. Confirmación de la “minoridad” latinoamericana, la historia de vida se inaugura en la investigación antropológica que Oscar Lewis cumple en *Los hijos de Sánchez* para elaborar el concepto de “cultura de la pobreza” e insiste en las versiones rural y urbana de Miguel Barnett, *Biografía de un cimarrón* e *Historia de Rachel*. Cuando llega a Ibarguengoitia ya está menos próxima a los ejercicios del antropólogo norteamericano que al carácter de denuncia que imprimió Rodolfo Walsh a su versión de la *non fiction* en *Operación Masacre* y *Caso Satanowsky*, ofreciendo una superposición con el género policial que se vuelve evidente en *¿Quién mató a Rosendo?*

Lo que se hace explícito con Walsh es que ni el género constituye una formulación menor ni su desarrollo se restringe a América Latina. Si bien es cierto que en esos textos se impone una versión no oficial de hechos que manifiestan la condición siniestra del Estado nacional –lo que se corresponde con la inflexión latinoamericana del policial negro que se enfoca en conflictos de justicia social antes que de legislación estatal–, también se comprueba que el método de reconstrucción, liderado por un sujeto solitario que realiza entrevistas a los personajes y reconocimientos sobre los territorios, anticipa en algunos años el modelo que procura consolidar en 1965 Truman Capote en *A sangre fría*.

No quisiera que este señalamiento sonara como una reivindicación de la originalidad latinoamericana en competencia con la metropolitana, en la misma serie en la que Henríquez Ureña colocaba la copia de Rubens de una pintura de Tiziano modificada a partir de la presencia de lo americano como origen del Manierismo, y en la que Rama arriesgaba que el Barroco es un invento de América porque sin el oro expoliado por los

peninsulares hubiera sido imposible el desarrollo de ese movimiento en Europa. Al contrario, procurando dialectizar el vínculo, rechazando mediante este artificio la vocación imperialista de Estados Unidos sobre el continente, es ineludible reconocer la incidencia –no la influencia, categoría colonialista ya vituperada por Rafael Gutiérrez Girardot-- de la literatura norteamericana sobre la latinoamericana.

En ese orden arraiga uno de los comparatismos más productivos de la literatura latinoamericana admitida como unidad, en razón de la integración comarcana y la vocación anfictionica que desde la convocatoria de Simón Bolívar (1826) se erige en plan continental. Se trata del que es posible trazar con la literatura norteamericana, abarcando tanto figuras y textos puntuales como tendencias y emprendimientos mayores. Así, si en la Santa María onettiana se reconoce la ontología de la aldea diseñada en la Yoknapatawpha de William Faulkner, la presencia del autor de *Mientras agonizo* impregna los inicios de Gabriel García Márquez, delinea el punto de vista caleidoscópico que campea en las primeras novelas de Mario Vargas Llosa y, más extensamente, diseña parte de los registros narrativos que conforman el *boom latinoamericano*. La figura de Henry James, con sus manejos ambiguos de la focalización y el lenguaje, impacta desde los hallazgos de *Otra vuelta de tuerca* sobre la indeterminación que rige *Los adioses* de Onetti. En el orden temático, en cambio, es notable la presencia de Herman Melville en Tomás de Mattos –para seguir en la comarca rioplatense--, cuya *Fragata de las máscaras* recupera la historia de *Benito Cereno* y la amplifica haciendo del juicio al capitán el centro de una trama en la que aparecen involucrados los sabios europeos Humboldt y Bonpland, también convocados por el desafío dramático que lanza Ibsen Martínez desde Venezuela en la obra *Humboldt y Bonpland, taxidermistas*.

En el orden teatral la relación de Latinoamérica con los Estados Unidos queda mediatizada por Europa. Si en la Colonia eran los autos sacramentales los que dominaban, con un claro propósito evangelizador que incurría en el sincretismo hasta llegar a la transculturación, durante el siglo XIX cultivó a medias el teatro de salón y las obras nativistas, hasta llegar en el XX a ajustarse a fenómenos occidentales. Por un lado, la recuperación de los clásicos griegos, que O'Neill inició con *El luto le sienta a Electra* en 1931, secundado una década después por los juegos alucinados que despliega *Electra Garrigó* (1941) de Virgilio Piñera. A la contextualización de O'Neill a fines de la guerra civil norteamericana le responde el cubano con una obra que revela el tradicionalismo cínico de La Habana, donde proliferan tanto la familia hispánica que mantiene las apariencias pero no el afecto, como los proxenetas que anuncian el negocio de turismo sexual que confirma a Cuba como el patio trasero de los Estados Unidos hasta la Revolución.

Piñera será también uno de los primeros ejecutantes del teatro del absurdo, y aunque su obra *Dos viejos pánicos* (1962) es tardía respecto de los ejercicios europeos de Eugene Ionesco, resulta contemporánea de las producciones de Edward Albee en el rubro, que se deslizan en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1964) hacia el teatro de la crueldad promovido por Antonin Artaud. A mitad de camino entre el absurdo y la crueldad,

aproximándose al modelo de Jean Genet, hay otras manifestaciones de una dramática asentada en los juegos, la circularidad, las repeticiones: así es posible leer en *La noche de los asesinos* de José Triana una versión latinoamericana de *Las criadas* de Genet.

Se impone, entonces, un comparatismo entre la literatura latinoamericana y la europea, y acaso en este punto convenga avanzar un paso más y establecer que algunos autores europeos *son también*, al menos a partir de algunas de sus obras, autores latinoamericanos. Si Rama no vaciló en incluir al barón de Humboldt con sus *Cartas Americanas* en la Biblioteca Ayacucho que recuperó los grandes textos continentales, puedo aventurarme a declarar que Joseph Conrad en *Nostramo* y Graham Greene en buena parte de sus libros corresponden a la literatura local. *Nostramo* relata un episodio clave para América Latina como es la independencia de Panamá respecto de Colombia, una secesión forzada por intereses norteamericanos cuyo propósito último era la construcción del canal interoceánico. Graham Greene, más ecuménico, se ocupó de configurar una geografía cultural latinoamericana, transitando Argentina en *El cónsul honorario*, Paraguay en *Viajes con mi tía*, México en *El poder y la gloria*, Panamá en la crónica *El general* donde cuenta su relación con Omar Torrijos, Cuba en *Nuestro hombre en La Habana* y Haití en *Los comediantes*, oportunidad en que denuncia la existencia de los *tonton-macoutes*, fuerza de choque empleada por el gobierno dictatorial de Jean-Claude Duvalier, el temible Papá Doc.

Se cierra así en 1964 el círculo iniciado con el Haití revolucionario en 1803, al menos a los fines de esta exposición. Pero como no es mi objetivo solazarme en una circularidad viciosa sino indagar las alternativas del comparatismo latinoamericano y sus vínculos con otras literaturas, me detengo finalmente en un punto ineludible de definición literaria y de reconocimiento cultural: el canon que, con arbitrariedades forzosas y con entusiasmos superlativos, permite reconocer la existencia de este objeto tan volátil, de esta utopía intelectual que es América Latina. Me lanzo, entonces, a un recorrido por las voluntariosas formulaciones de cánones latinoamericanos deteniéndome en las dos que han renovado, si bien parcialmente, los afanes cuantitativos de los historiadores literarios. Así abordaré la Biblioteca Ayacucho proyectada y ejecutada por Ángel Rama y la Colección Archivos que bajo los auspicios de la UNESCO apareció diez años más tarde y fue el primer ejemplo de la utilización de criterios literarios para estudiar la literatura, algo que en otro ámbito podría parecer perogrullesco pero que en este dominio marca una originalidad.

### Clásicos, canónicos, memorables

Me gustaría abordar este punto a partir de una *boutade* de Ítalo Calvino que, al tiempo que enuncia su tenaz desconfianza hacia esa categoría tan bastardeada y acaso legítimamente sospechosa que se reúne en la palabra “intelectual”, precisa la condición de los textos que reclaman una lectura al menos doble. Como las versiones, los clásicos demandan que haya dos acercamientos, y mejor si son múltiples, para confirmar su

identidad. “Los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir: ‘Estoy releendo...’ y nunca ‘Estoy leyendo...’” (Calvino, 1993). ¿Y qué otro lector que el que ha perdido la inocencia –esa sensación de descubrimiento permanente que fue aplastada por la intertextualidad como patrón de sociabilidad de los textos– es el que entiende que “leer” un clásico es una confesión vergonzosa y que “releerlo” es, en cambio, una marca de legitimidad?

La Biblioteca Ayacucho, repositorio de clásicos continentales, fue creada en 1974 para conmemorar el sesquicentenario de la batalla que confirmó la independencia hispanoamericana el 9 de diciembre de 1824 con el triunfo de las fuerzas comandadas por el mariscal Antonio José de Sucre. Ángel Rama, principal impulsor y evidente ideólogo de la colección, se había instalado en Caracas como profesor universitario cuando a mediados de 1973 sobrevino el golpe de Estado en Uruguay que le impidió el regreso. Exiliado forzoso –y el exilio es una de las experiencias en que confluye la intelectualidad latinoamericana--, se involucró en la vida cultural venezolana y, junto con el poeta José Ramón Medina, decidió apuntalar desde la literatura la unidad local.

En ese ambiente se materializó el proyecto que conformó el primer canon latinoamericano pensado desde Latinoamérica, tras el emprendimiento que dejó trunco en 1946 la muerte de Pedro Henríquez Ureña, promotor de la Colección Americana en la editorial Fondo de Cultura Económica, iniciada con el *Popol Vuh*. La matriz que diseñaba esta colección fue el listado de obras que, articuladas en acopios nacionales y movimientos literarios, sostiene las páginas eruditas de *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1949) en que adquieren forma de tratado integral las conferencias que Henríquez Ureña dictó en el Fogg Museum of Arts de Harvard, publicadas en inglés en 1945.

Un nombre como Ayacucho reclamaba una insignia más política que literaria, que se imprime en varios números de la colección y notoriamente en el primero, donde quedan reunidos los textos que constituyen la *Doctrina del Libertador* Simón Bolívar. Tras este arranque, la biblioteca derivaba en la poesía del *Canto General* (nº 2) para definirse por la intersección de literatura y protofilosofía en el ensayo de Rodó *Ariel* (nº 3). Si la presencia rectora de Bolívar implica un entusiasmo latinoamericanista también arrastra la desazón del general por la ímproba labor de Sísifo de “arar en el mar”; y me recorre la tenaz sospecha de que el propio Rama emuló en ambos puntos el itinerario bolivariano. Sin embargo, antes de definirse por el pesimismo, decidió ampliar los límites de lo que se difundía como Latinoamérica, desafiando el inicio independentista con el retorno a la colonización y el virreinato en los *Comentarios reales del Inca Garcilaso* (nº 5 y 6), la *Nueva Corónica* de Guamán Poma y las crónicas mexicanas de Francisco López de Gómara (nº 65) y fray Bernardino de Sahagún (nº 80), y prosiguiendo en mínima parte el proyecto de Henríquez Ureña al evitar el *Popol Vuh* como obra pero retribuyendo el aporte indígena con volúmenes de *Literatura del México Antiguo* (nº 28), *Literatura Maya* (nº 57) y *Literatura quechua* (nº 78).

La integración es la nota dominante en varios números en cuya reunión alternan razones genéricas, étnicas e históricas congruentes con las razones políticas que nuclean volúmenes como *Pensamiento político de la emancipación* (nº 23 y 24), *La Reforma Universitaria* (nº 39), *Pensamiento positivista latinoamericano* (nº 71 y 72) –habida cuenta de la función que el positivismo tuvo en los gobiernos de Porfirio Díaz en México, los mariscales en Brasil y el general Roca en la Argentina–, o justificaciones sociales como las que alientan en *Antecedentes de la historia social latinoamericana* (nº 240) y *Textos de la Revolución Mexicana* (nº 246).

Sin embargo, no son tales recuentos las mayores originalidades de la Biblioteca Ayacucho, que revela las intuiciones y los empecinamientos críticos de Rama a través de audacias como la de incluir a Filipinas mediante *Noli me tangere* de José Rizal (nº 10), determinando la adscripción latinoamericana en torno a la política hacia Estados Unidos alrededor de 1898 –lo que reafirma la primacía del *Ariel*–; o la de abrir el espacio al ámbito lusoparlante mediante la inclusión de brasileños como los poetas Oswald y Mário de Andrade, el ensayista Sérgio Buarque de Holanda, los antropólogos Gilberto Freyre y Darcy Ribeiro y el crítico Antonio Candido; para celebrar finalmente la integridad latina de América con la presencia del haitiano Jacques Roumain, única presencia caribeña no hispánica. A lo que no se atreve la colección es a introducir al Caribe no latino que por intersección geográfica, situación histórica, homología política y simpatía cultural podría participar de la serie de títulos con tanto derecho como el que asiste al alemán Humboldt en el desgranamiento de sus *Cartas americanas* (nº 74), probable fundador de la literatura latinoamericana moderna.

Pero la incorporación de autores no americanos (con esa mínima excepción) resultaba tan remota para el directorio de funcionarios de Biblioteca Ayacucho como inevitable era la proliferación de nombres venezolanos en el listado general. No solicito el imposible reemplazo de autores impuestos por el directorio (sería absurdo hacerlo retrospectivamente); apenas lamento la exclusión de aquellos que hubieran permitido una mirada más productiva sobre América Latina, como el D. H. Lawrence de *La serpiente emplumada* que se fascina con México, el presunto espía británico Graham Greene ya comentado y el imperialista Conrad que hilvana denuestos e incapacidades con epicentro caribeño en la fantasía de *Nostramo*.

Lo que detrás de la voluntariosa empresa documentada en casi doscientos cincuenta libros sigue sin resolverse es una definición amplia, pero no por eso exenta de rigor, de lo que es América Latina. Un canon dudoso que prescinde de las épicas locales (acaso sospechadas de nacionalismo gárrulo) y en el que campean multitud de invitados descolocados, que convoca a Filipinas y Haití pero omite a Martinica y Trinidad, que convida a Humboldt para el siglo XIX y suprime a ingleses y norteamericanos que registraron el siglo XX, conserva la vigencia del entramado novedoso pero reclama la sutura de esas cicatrices metodológicas que amenazan la ontología de la esperanzada serie. Con un rigor estudiado, la Colección Archivos no procura remendar los huecos de Ayacucho sino apenas adherir a la felicidad de un catálogo consensuado –sin detenerse

en las diferencias que resultan achatadas o anuladas por el ecumenismo forzado del acuerdo—, a lo sumo escogiendo otras obras de los mismos autores, como si Ayacucho trazara un listado de nombres de escritores y Archivos se dedicara a precisar predicados más convenientes muchas veces para los mismos sujetos.

## La función conservadora del Archivo

Ya desde la caracterización misma del emprendimiento se verifica la distancia de propósitos entre la Biblioteca Ayacucho y la Colección Archivos. A la sucesión desjerarquizada de títulos que se acumulan en la biblioteca, sin exigencias cronológicas ni restricciones de género, sobreviene el rigor ordenancista del archivo. Al empeño por situar en la historia las obras seleccionadas tras garantizar cierta representatividad textual (no siempre literaria) y al trazado de series que habilitan volúmenes de confluencia múltiple, les sucede una metodología precisa que tras el arraigo filológico se especializa en la estilística y se define como crítica genética. El carácter del texto cede entonces a la exigencia literaria indeclinable y comienzan a importar menos los valores de circulación y recepción de una obra que la disponibilidad de los manuscritos para incluir las sucesivas variaciones.

Correlativamente, si en la Biblioteca Ayacucho sobresalía algún prólogo por la fama de quien lo firmara o por la originalidad de su planteo —y son modélicos en tal sentido el de Darcy Ribeiro a *Casa Grande & Senzala* y el de Rama a la poesía de Rubén Darío—, en la Colección Archivos es la idoneidad del anotador lo que define la edición. O mejor: son más relevantes las ediciones que las obras, y el trabajo genético de reconstrucción es prueba y cifra de la labor escrituraria de creación.

Sin embargo, no declina la condición canónica de los volúmenes, aunque quede soterrada por el aparato teórico que la asiste. Lo verifica la copiosa reiteración de autores y títulos que registra Archivos respecto de Ayacucho, aunque es más frecuente que se publiquen diversas obras de un mismo autor (un ejemplo es José Lezama Lima, cuyo *Paradiso* anotado por Cintio Vitier se despega de la Antología de poesía y prosa al cuidado de Julio Ortega en Ayacucho) o bien que se seleccione un texto puntual donde antes proliferaban (así lo confirma *Macunaíma* de Mário de Andrade abordado por Telê Porto Ancona Lopes, desprendiendo la rapsodia del conjunto integrado por *Novela, cuento, ensayo, epistolario* reunido por Gilda de Mello e Souza para Ayacucho).

Pero donde mayor labor integradora para América Latina cumple Archivos es en la edición de cada obra en su lengua original. Requisito filológico ineludible, familiariza a los lectores de habla hispana con la lengua portuguesa que emplean en Brasil autores como el mencionado Mário de Andrade (nº 6), la ya entonces popularizada Clarice Lispector (cuya fama se ha fortificado desde los inicios de la colección en 1984) a quien se retoma desde su primera novela, *A Paixão segundo G.H.* (nº 13), el extraño Lúcio Cardoso de la magnífica y a la vez decadente *Crônica da casa assassinada* (nº 18), el irónico Lima Barreto de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (nº 30), el precursor Manuel Bandeira

con su *Libertinagem* (nº 33) y el previsible Gilberto Freyre de *Casa Grande & Senzala* (nº 53). Lo que resultaba imprevisto era la inclusión de *Mensagem – Poemas esotéricos* de Fernando Pessoa, en un gesto que parece alentar la alocada trilogía de Harold Bloom “Borges, Neruda, Pessoa” en *El canon occidental* (Bloom, 2009). Menos sorpresiva es la presencia de Jacques Roumain, cuya novela más difundida aparece flanqueada por otros textos en las *Oeuvres complètes* (nº 56), única intervención del francés y simultáneamente clausura de la serie clásica a la que sucede la “Nueva serie” que promete una contemporaneidad estricta con los títulos de Onetti, Sabato y Saer para defraudarla con la recuperación del chileno Juan Emar que alcanzó su esplendor editorial en la década de 1930.

Las obras que configuran la Colección Archivos parecen confirmar que la elección de autores de la Biblioteca Ayacucho es la guía irrenunciable. Los cambios de textos responden a la exigencia geneticista: por eso Martínez Estrada está aquí representado por *Radiografía de la pampa* (nº 19) en vez de las *Semejanzas y diferencias entre los países de América Latina*; Rómulo Gallegos por *Canaima* (nº 20) en lugar del más clásico *Doña Bárbara*; Sarmiento por los *Viajes* (nº 27), cuyos cuadernos autorizan un trabajo textual que el *Facundo* --mucho más representativo como ensayo sociológico y como texto clave latinoamericano— rehúsa; Pedro Henríquez Ureña por una selección de *Ensayos* (nº 35) que amplía el recorte de Ayacucho sobre *La utopía de América*; José Vasconcelos por los escauceos autobiográficos del *Ulises criollo* (nº 38) en reemplazo de la más vaga *Obra selecta*; Pablo Palacio por sus *Obras completas* (nº 40) renunciando a la restricción de Ayacucho en *Un hombre muerto a puntapiés*, decisión simétrica a la que incluye las *Obras completas* de Jacques Roumain (nº 56) en vez de la novela única *Gobernadores del rocío*; José Martí por las crónicas sobre Estados Unidos (nº 42) a expensas de la amplitud programática de *Nuestra América* y su sucesión (nº 18) y la expansión poética contemplada en la *Obra* (nº 40).

Una figura domina el conjunto tanto por cantidad de títulos escogidos como por variedad de textos incorporados, y es Miguel Ángel Asturias. En la obra del guatemalteco distinguido con el Premio Nobel en 1967 y en cuya tumba del Père Lachaise se impone una escultura maya, la Colección Archivos parece haber encontrado una divisa latinoamericana para la crítica genética. El método funciona así como canonizador aséptico con la presunta prescindencia de quienes lo aplican, con un hábito de objetividad fraguada que simplifica en la mera operatoria las alternativas de una selección tanto o más arbitraria que las otras, donde si se desplaza la vaga inclinación del gusto y la pretenciosa autoridad del catedrático es en favor de un dudoso científicismo que no vacila en sacrificar los textos en aras de una rigurosidad que apenas vale para ciertos estudiosos y que solo esporádicamente añade originalidad a lecturas que proceden por otros mecanismos.

No es mi propósito postular un nuevo canon de la literatura latinoamericana, en especial porque desconfío de que se resuelva como tarea individual. Admito el canon como guía general, como orientación de lectura, no como asignación inamovible de

valores. A esos listados enfáticos, más aun cuando se enuncian con una entonación “tan soberbia, gallarda y belicosa” como la que emplea Bloom, prefiero estudiarlos como construcciones críticas y tratarlos con la irreverencia que recomendaba Borges para las tradiciones. Es más: postulo un comparatismo latinoamericano “a la Tom Castro” amparado por el relato de Borges, que en lugar de operar por analogía opere por diferencias, que en lugar de recostarse en las seguridades de las semejanzas se empeñe en encontrar las discontinuidades.

Si me seducen los juegos con lo canónico como los que de modo irregular he implicado en esta presentación es en tanto puedo desafiarlos con algunas calificaciones que rozan lo provocativo y eventualmente lo escandaloso: apelo así al estrecho canon de la literatura humorística, el confuso canon de los géneros “menores”, el canon maldito. O bien, como proclamaba el proyecto de Ayacucho admitiendo el carácter arbitrario, es decir pasional y desregulado, de la biblioteca: esa comunidad imaginada en que confluyen textos y autores que difícilmente podrían nuclearse excepto en los anaqueles sobrecargados de la propia sala, sujetos a relaciones excesivas y vínculos impensables, sometidos a las mixturas más impropias que demanda la construcción de un proyecto tan original y una voluntad tan esforzada como la que proclama la utopía de América.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict (1993 [1983]). *Comunidades imaginadas*. México, Fondo de Cultura Económica (Traducción de Eduardo L. Suárez).
- AUERBACH, Erich (1993 [1942]). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica (Traducción de I. Villanueva y E. Imaz).
- BLOOM, Harold (2009 [1994]). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Anagrama (Traducción de Damián Alou).
- \_\_\_\_ (1991 [1973]). *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila.
- BORGES, Jorge Luis (1975). *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.
- BUCK-MORSS, Susan (2005). *Hegel y Haití. La dialéctica amo/esclavo: una interpretación revolucionaria*. Buenos Aires, Norma.
- CALVINO, ÍTALO (1993). *¿Por qué leer los clásicos?* Barcelona, Tusquets (Traducción de Aurora Bernárdez).
- CANDIDO, Antonio (1989). *A educação pela noite*. São Paulo, Ática.
- CARVALHAL, Tânia Franco (1996). *Literatura comparada*. Buenos Aires, Corregidor.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Lima, Horizonte.
- CURTIUS, Ernst Robert (1995 [1948]). *Literatura europea y Edad Media Latina*. México, Fondo de Cultura Económica (Traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre).
- FANON, Frantz (2007 [1961]). *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (2006). La Habana, Fondo Cultural del ALBA.
- FOUCAULT, Michel (1969). *Qu'est-ce que c'est un auteur?* Conferencia presentada en el Collège de France ante la Sociedad Francesa de filosofía el 22 de febrero de 1969.
- GRÜNER, Eduardo (2010a). *La oscuridad y las luces*. Buenos Aires, Edhasa.
- \_\_\_\_ (2010b). "La 'otra' modernidad. La revolución haitiana: una rebelión (también 'filosófica')". *Espacios de crítica y producción* N° 43. Edición especial Bicentenario de la Revolución de Mayo. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, agosto (76-87).
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1987). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México, Fondo de Cultura Económica.
- HAUSER, Arnold (1998 [1951]). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Debate (Traducción de Antonio Tovar y F. P. Varas-Reyes).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1949). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica (Traducción de Joaquín Díez-Canedo de *Literary currents in Hispanic America* [1945]. Cambridge, Harvard University Press).
- \_\_\_\_ (1978 [1925]). *La utopía de América*. Caracas, Biblioteca Ayacucho N° 37.
- MARTÍ, José (1992). *Obras escogidas*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- MIGNOLO, Walter (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal.
- MORAÑA, Mabel, Enrique Dussel y Carlos Jáuregui (eds.) (2008). *Coloniality at large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham & London, Duke University Press.
- NITRINI, Sandra (1997). "O comparatismo latino-americano". *Literatura Comparada: história, teoría e crítica*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo (pp. 61-104).
- ORTIZ, Renato (2004). *La supremacía del inglés en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- QUIJANO, Aníbal (1997). "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". *Anuario Mariateguiano* vol. IX N° 9, Lima.
- PIZARRO, Ana (org.) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- RAMA, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo, Fundación Internacional Ángel Rama.
- \_\_\_\_ (2006). *Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Edición de Pablo Rocca y Verónica Pérez. Montevideo, Trilce.
- \_\_\_\_ (2008 "[1982]"). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego.
- \_\_\_\_ (1979). *Aportación original de una comarca del Tercer Mundo: Latinoamérica. Latinoamericana*, Cuadernos de Cultura Latinoamericana n° 73. México, UNAM.
- \_\_\_\_ (1972). *Diez problemas para el novelista latinoamericano*. Caracas, Síntesis Dosmil. Reeditado en *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Bogotá, Procultura/Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- \_\_\_\_ (2008). *Diarios 1974-1983*. Buenos Aires, El Andariego.
- RODÓ, José Enrique (1977 [1900]). *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho n° 2.
- ROIG, Arturo Andrés (2008). *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. Buenos Aires, El Andariego.
- SAID, Edward (2003 [1978]). *Orientalismo*. Barcelona, De Bolsillo (Traducción de María Luisa Fuentes).

SPITZER, Leo (1970). *Études de style, Analyses de textes littéraires françaises 1918-1931*. Paris, Gallimard  
(Traducción de Jean-Jacques Briu).

STEINER, George (1987 [1984]). *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona, Gedisa  
(Traducción de Alberto L. Bixio).

ELEONORA HOTINEANU

# VARIATIONS DE LA DIFFÉRENCE DANS LES CONTES D'ANDERSEN

**ABSTRACT** In the particular universe of the *fairy tale* *difference* proves to be an asset. An integral part of the rational world, it can nevertheless disturb, but, ultimately, participates in the *diversity* of the real world. The reason for *difference* in the tales of Andersen is further highlighted, thanks to his extraordinary romantic heroes. Besides the fantastic or singular figures, such as mermaids, fairies, princesses, queens ..., evolve ordinary beings, but who are put to the test of *difference* – children, soldiers, ..., as well as characters from the animal or vegetable reign – ducks, swans, toads, firs, oaks, roses ... or even unusual objects, animated by the author's pen – toys, teapots, needles... The theme of *difference* is closely linked to the search for identity (tales "The Ugly Duckling," "Thumbelina" ...). The identity of the characters is equally marked by the famous division between the *finite / infinite* and the *mortal / immortal*, which, in turn, structure the Andersen's text with strong Christianity accents (tales "The Little Mermaid" "The Snow Queen" ...). The variations of *difference* in Andersen's tales cover a wide diapason. Definitive or temporary, real or imaginary, *difference* attests thereby the idea of *diversity* and the evolution of identity.

**KEYWORDS** Tale, Difference, Identity, Diversity, Evolution

Le terme *différence* renferme plusieurs significations. En parlant de la *différence* les philosophes se réfèrent surtout à un autre mode de pensée.<sup>1</sup>

Un autre mode de pensée définit également le *fantastique* et le *merveilleux*. Selon certaines études (Todorov, Aubrit...), le premier est plutôt propre à la nouvelle et le second – au conte. Si le *fantastique* est déconcertant dans son expression du surnaturel, en semant le trouble ontologique, le *merveilleux* « dont les contes des fées représentent l'exemple le plus pur, [...] n'induit en effet aucune inquiétude. »<sup>2</sup> Les deux logiques – surnaturelle et rationnelle – y coexistent.

Dans les textes fantastiques la *différence* est de rigueur : elle peut choquer, troubler... Un univers particulier, habité par des personnages tout aussi exclusifs, étranges,

---

<sup>1</sup> Voir : Dastur 2004.

<sup>2</sup> Aubrit 2006, 118.

inquiétants, évoluant selon un code spécial et une logique irrationnelle. C'est pourquoi cette *différence* se déploie à un autre niveau et n'a pas d'incidence sur le monde rationnel ; elle acquiert le statut de l'*indifférence*.

Quant au *conte merveilleux*, au contraire, la *différence* s'avère un atout, donne envie, apporte ce plus charmant, extraordinaire, inédit et se retrouve au cœur du sujet. Partie intégrante du monde rationnel, elle peut néanmoins déranger, mais, finalement, participe à la *diversité* du monde réel.

Forgé sur la perception d'un monde magique, extraordinaire, opposé au monde réel, ordinaire, le conte est également peuplé des personnages tout aussi incroyables, merveilleux, voire fantastiques : sorciers, fées, sirènes, lutins, nains, trolls... Et même les personnages communs du monde réel acquièrent un parfum de *différence*.

Issu de la nuit des temps, le monde *différent* des contes et des mythes se diversifie à l'approche des temps modernes. Avec l'arrivée du romantisme le motif de la *différence* est davantage mis en évidence dans l'incarnation des héros exclusifs. Andersen, auteur romantique par excellence, crée un conte littéraire proche de la nouvelle. À côté des personnages fantastiques ou singuliers, tels que sirènes, fées, princesses, reines..., évoluent des héros ordinaires, mais qui sont mis à l'épreuve de la *différence* – enfants, soldats, porchers..., ainsi que des personnages issus du règne animal ou végétal – canards, cygnes, crapauds, sapins, chênes, rosiers..., ou encore des objets insolites, qui s'animent sous la plume de l'auteur – jouets, théières, aiguilles, réverbères...

La personnalité d'Andersen était en parfaite symbiose avec les critères romantiques – singularité, exception, voire exclusivité, une attention exacerbée à son individualité. Durant toute sa vie le conteur danois cherchait à s'affirmer auprès des puissants, complexé par son physique ingrat, par ses origines extrêmement modestes, en somme, par sa *différence*.

Le motif de la *différence* passe en fil rouge à travers certains contes d'Andersen. Ce thème est étroitement lié à celui de l'affirmation identitaire, tellement chère et également déterminante dans la vie de l'auteur lui-même. Ainsi, par exemple, lorsque la princesse doit « prouver » son statut et donc sa différence, sa singularité, couchant sur les trois grains de pois, elle est également en train d'affirmer son statut identitaire, même si l'épreuve est plutôt péjorative (le conte « La princesse au petit pois »).

L'identité des personnages du conte merveilleux est également marquée par le fameux partage entre le *fini* / le *mortel* et l'*infini* / l'*immortel*. Hegel dans ses études parle sur la relativité de la différence du fini et de l'infini : « c'est parce que le fini est l'opposition contradictoire en soi-même parce qu'il *n'est pas*, que l'absolu est », ainsi « le *non-être* du fini est l'*être* de l'absolu »<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Hegel [1812] 1976, 79.

La relativité de l'univers immortel des contes anderseniens touche même le célèbre conte « La reine des neiges ». Parmi tant d'autres reines, la Reine des neiges (mais aussi sa variante la Vierge des glaces du conte éponyme) se distingue par son univers figé et stérile, par son immortalité fermée, maléfique et... inutile :

« Les murs du château étaient faits de poussière de neige, les fenêtres et les portes, de vents aigres. Il y avait plus de cent salles, toutes formées par les tourbillons de la neige, la plus grande s'étendait sur des lieux et des lieux, toutes étaient éclairées par les puissantes aurores boréales, oh ! comme elles étaient grandes, vides, d'un froid glacial, et brillantes ! [...] Tout était vide, vaste et glacé dans les salles de la Reine des neiges. »<sup>4</sup>

Cet univers de glace, voire l'immortalité, est une prison éternelle pour un mortel. C'est pourquoi, lorsque le cœur gelé de Kay fondit, il réussit enfin de composer le mot convoité – *éternité* – et se délivrer ainsi symboliquement et littéralement de son emprise.

A l'opposé, un tel personnage de la mythologie universelle comme la sirène, par exemple, acquiert sous la plume d'Andersen des traits particuliers, individuels, voire même humains :

« Chacune des petites princesses avait dans le jardin son petit coin, où elle pouvait creuser et planter comme elle voulait. L'une donnait à son berceau de fleurs la forme d'une baleine, une autre préférait qu'il ressemblât à une petite ondine,<sup>5</sup> mais la plus jeune fit le sien tout rond comme le soleil, et n'eut que des fleurs à l'éclat rouge, telles que lui. Elle était une singulière enfant, tranquille et réfléchie, et tandis que ses sœurs ornaient leur petit domaine avec les objets les plus bizarres qu'elles avaient eues des navires sombrées, elle ne voulait avoir, en dehors des fleurs rouges qui rappelaient le soleil de là-haut, qu'une belle statue de marbre ; c'était un délicieux jeune garçon taillé dans la claire pierre blanche, et tombé au fond de la mer par suite d'un naufrage. »<sup>6</sup>

Effectivement, les traits humains sont davantage perçus chez la petite ondine. En tant que sirène elle est différente des terriens, mais se distingue également parmi les siens (les ondins).

L'immortalité de l'ondine est remise en question, en devenant relative. En s'écartant de plus en plus de son modèle antique, la figure de la sirène évolue, sous l'influence du

---

<sup>4</sup> « La reine des neiges », in Andersen 1992, 290.

<sup>5</sup> *Ondine* – déesse des eaux (des ondes) dans la mythologie nordique. Le vocable figure dans différentes traductions du conte comme synonyme de *sirène*, même si le second tient ses origines de la mythologie antique.

<sup>6</sup> « La petite ondine », in Andersen 2005, 44. Pour illustrer notre thème nous avons choisi les contes les plus éloquents, les plus connus, en alternant les meilleurs fragments, dans diverses transpositions.

concept chrétien. La question de mortalité / immortalité est au centre du texte andersenien aux forts accents christianiques :

«Quand les humains ne se noient pas, demanda la petite sirène, peuvent-ils vivre toujours, ne meurent-ils pas, comme nous, ici-bas, dans la mer ?  
Si ! dit la vieille, ils doivent mourir, eux aussi, et leur temps de vie est même plus court que le nôtre. Nous, nous pouvons vivre trois cents ans, et lorsque nous cessons d'exister ici, nous devenons seulement écume sur l'eau, nous n'avons même pas une tombe ici-bas parmi ceux qui nous sont chers. Nous n'avons pas une âme immortelle, nous ne revivons jamais, nous sommes comme le vert roseau, qu'on le coupe une fois, il ne peut reverdir ! En revanche, les humains ont une âme qui vit toujours, qui vit après que le corps est devenu poussière; elle monte dans l'air limpide jusqu'à toutes les brillantes étoiles ! »<sup>7</sup>

Transfigurée dans le jeu de la vie et de la mort, l'immortalité est soumise à une interprétation chrétienne. Elle est perpétrée grâce à « l'âme immortelle » dont jouissent les humains. Quant aux sirènes, voire les païennes, après leur supposée mort, elles deviennent seulement « écume sur l'eau » et n'ont pas « une tombe » comme les humains.

Le rapprochement des deux univers – des humains et des ondins – opère autant physiquement que psychologiquement, de manière que la dissemblance entre le monde terrestre et celui aquatique s'efface. Ainsi, la description du fond marin a des ressemblances saisissantes avec la nature terrestre :

« En dehors du château était un grand jardin avec des arbres rouge feu et bleu sombre, les fruits resplendissaient comme l'or et les fleurs comme des flammes, et elles remuaient constamment leurs tiges et leurs pétales. Le sol était du sable le plus fin, mais bleu, comme le soufre qui brûle. Sur tout cela une étrange lueur bleue était répandue, on aurait cru que l'on se trouvait très haut dans l'air et que l'on ne voyait rien que le ciel au-dessus de soi, et non que l'on était au fond de la mer. Par calme plat, on pouvait apercevoir le soleil, qui semblait une fleur pourpre dont la corolle dispensait toute la lumière. »<sup>8</sup>

En évoquant l'image du soleil, symbole de l'*infini* et l'élément unificateur de plusieurs univers – terrestre, aquatique, aérien – l'auteur mélange les *diversités*, afin de faire disparaître au maximum les possibles *disparités* et accepter le tout comme une immense richesse.

Le jeu de la *différence* agit comme le jeu du miroir : il change l'optique du regardant. Tout dépend de quel côté du miroir on se place. Ainsi, la surface de l'eau, voire le miroir, frontière entre les deux mondes, transfigure les choses lors du passage d'un monde à l'autre. C'est pourquoi, malgré toutes les *dissemblances* qui séparent les deux univers,

<sup>7</sup> « La Petite Sirène », in Andersen 1994, 70.

<sup>8</sup> « La petite ondine », in Andersen 2005, 44.

aquatique et terrestre, parfois ce ne sont que les reflets des uns des autres, comme les « poissons » qui deviennent des « oiseaux » sur les branches des arbres :

« [...] la petite trouvait surtout merveilleux que les fleurs sur la terre, eussent un parfum, elles n'en avaient pas au fond de la mer, et que les forêts fussent vertes et que les poissons que l'on voyait sur les branches pussent chanter si haut et si joliment que c'était un plaisir de les entendre ; c'était les petits oiseaux que la grand'mère appelait poissons, car autrement elle n'aurait pas été comprise, puisque les filles n'avaient jamais vu d'oiseau. »<sup>9</sup>

La transgression des mondes et des codes efface les *différences*, ou, du moins les apprivoise, les rapproche. C'est pareil pour les personnages. Selon Andersen, les ondins ont presque les mêmes habitudes que les humains (on pense à la charmante grand-mère que l'auteur appelle une fois « femme »<sup>10</sup>).

La dissemblance classique, entre la silhouette humaine et celle de la sirène, représente la fameuse queue de poisson : un attribut original, devenu mythique :

« Ce qui est charmant ici dans la mer, ta queue de poisson, est justement ce qu'on trouve laid, là-haut sur terre, ils n'y entendent rien, ils croient qu'il faut avoir deux lourdes colonnes, qu'ils appellent des jambes, pour être beau ! »<sup>11</sup>

L'idée révolutionnaire d'Andersen consiste d'accepter la *différence* de l'autrui, en suggérant que la beauté est relative et magnifique dans sa *diversité*. Parmi ses sœurs, la petite ondine est dotée de la plus ravissante voix. La plus curieuse, la plus intrépide, la plus téméraire, étant l'incarnation de l'amour absolu, sans limites, elle ose suivre son rêve d'amour humain, ose la transgression du milieu aquatique, voire merveilleux, vers celui terrestre, à savoir réel / humain :

« Mais le rêve d'amour est également un rêve de complétude, d'infini, d'absolu. La contradiction réside en ceci qu'il est impossible de se réaliser à la fois dans l'infini et le fini, impossible de se réaliser de manière illimitée tout en occupant une place définie et relative à la place occupée par l'autre. »<sup>12</sup>

Le passage du monde aquatique (ou de l'infini) vers le monde terrestre (humain et fini) s'avère payant : l'acquisition des jambes à la place de la queue du poisson et la perte de la voix, voire du langage. C'est la perte d'un moyen inestimable, celui de l'expression orale. Le handicap (la queue de poisson et le mutisme) persiste dans l'existence de la petite sirène tout au long de la narration. Sa transformation consécutive – sirène > femme

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Dans les différentes traductions le vocable est présent. Serait-ce volontaire de la part de l'auteur, ou bien est-ce la faute aux traducteurs ?

<sup>11</sup> « La petite ondine », in Andersen 2005, 55.

<sup>12</sup> Flahault 2004, 334.

> fille de l'air – la maintient dans cet état de *différence* et engage la crise identitaire du personnage. On peut la rapporter à une certaine *dialectique* de l'identité, dont Hegel en est l'auteur. Ainsi, il intégrait la *différence* dans l'*identité* comme moment de celle-ci :

« [...] la *dialectique* apparaît comme la solution qui permet de conjuguer le moment de la différence avec celui de l'identité et de penser en termes temporels une différence [...] Hegel montre qu'il faut comprendre la différence comme différence interne à l'ensemble des choses finies, qui se définissent précisément par le fait qu'elles se contredisent en elles-mêmes et que ce qui les caractérise, c'est une instabilité constitutive qui les fait passer d'un extrême à l'autre. »<sup>13</sup>

Les métamorphoses de la petite sirène confirment chaque fois sa *différence* par rapport à son entourage, qu'elle soit physique ou morale. Parmi tant d'autres dissemblances (queue de poisson, mutisme...), la petite ondine n'a pas également de larmes. Cela ne veut pas dire qu'elle est privée de sentiments : « [...] elle avait comme une envie de pleurer mais l'ondine n'a pas de larmes et souffre d'autant plus. »<sup>14</sup> En passant par le revêtement humain, la petite sirène acquiert ce signe extérieur des sentiments humains, hormis l'âme immortelle : « Et la petite ondine leva ses bras blancs vers le soleil de Dieu, et pour la première fois elle sentit des larmes. »<sup>15</sup>

Le charme de la sirène andersenienne consiste justement dans sa *différence*. A la fois spéciale et familière, la petite ondine essaye de s'adapter aux divers milieux. Durant son parcours initiatique, sa *différence* est mise à l'épreuve à travers ces espaces variés – aquatique, terrestre, aérien. Son amour, également spécial, hors du commun, transgresse les frontières et les codes, en se livrant à l'infini.

Le fait d'attribuer un amour exceptionnel à la petite ondine, c'est-à-dire à un personnage féminin, constitue également une *différence*. On pourrait envisager le personnage de la petite sirène comme la variante féminine de Luceafăr<sup>16</sup> (ou encore Hypériorion), personnage du poème-contes au titre éponyme du génie du romantisme roumain Mihai Eminescu. S'étant épris d'une princesse terrestre, le prince céleste Luceafăr est prêt à abandonner sa condition d'immortel, afin de vivre son amour terrestre. Mais étant entre temps trahi par sa bien-aimée, qui s'est laissée séduite par un mortel (par un valet, donc, par quelqu'un de statut inférieur), le prince décide de retourner dans son infini froid. On reconnaît la même situation du triangle amoureux,

---

<sup>13</sup> Dastur 2004, 58-59.

<sup>14</sup> Andersen 2005, 49.

<sup>15</sup> Ibid., 67.

<sup>16</sup> Luceafăr – planète Venus dans le langage populaire roumain.

mais différemment traité par les deux auteurs romantiques. Luceafăr – représentant mâle, issu de la croyance païenne, ne tolère aucune ambiguïté sentimentale. Il reste un génie incompris, renfermé dans sa *différence*.

La petite sirène, variante féminine de la transgression des codes, est plus flexible dans sa *différence*. Elle est ouverte d'esprit, tolérante, elle agit selon le pardon chrétien. C'est dans l'esprit chrétien que la petite sirène obtient son âme immortelle. Certes, on peut dire que « [...] ce n'est pas un amour terrestre qui lui permet d'acquérir une âme immortelle, mais au contraire le renoncement à cet amour. »<sup>17</sup> Mais tout autant on pourrait affirmer que la *dissemblance* de la petite sirène permet d'accomplir le rêve christianique de l'amour absolu *agapê*, dont fait preuve la petite ondine. Tout au long de la narration son amour pour le prince terrestre évolue, en se transformant en un amour universel beaucoup plus riche et accompli, qui rejoint l'infini, car il s'agit de l'amour pour un Dieu chrétien. Malgré le supposé sacrifice de la petite ondine, la fin du conte reste optimiste – la *différence* acceptée et le rêve chrétien de l'âme immortelle accompli.

Le personnage d'Elise (le conte « Les cygnes sauvages ») est marqué par la même *différence* que la petite sirène – le mutisme. Seulement c'est un mutisme volontaire, choisi de plein gré et d'autant plus difficile à suivre, condition importante dans l'accomplissement du sauvetage de ses frères. Cet autosacrifice, ce choix de *différence temporaire* est amplement récompensé – le salut des frères et la vie heureuse auprès de son bien-aimé.

Une toute autre *différence* caractérise le vilain petit canard. Selon la critique, le personnage serait l'incarnation de l'auteur lui-même. Durant toute sa vie Andersen avait souffert de sa *dissemblance*, complexé par le sentiment d'infériorité : « Tous sont unanimes sur son étrangeté, sa bizarrerie. Lui-même en souffrait. »<sup>18</sup> L'écrivain était extrêmement sensible à la critique en général et défendait toujours sa particularité, en optant pour la diversité du monde :

« Si j'ai la démarche traînante, eh bien, c'est ma façon naturelle de marcher. Si [la critique] ne trouve pas de noisettes sur mon arbre, mais des pommes, cela ne signifie pas nécessairement que mon arbre ne soit pas bon. »<sup>19</sup>

Le parcours initiatique du vilain petit canard rappelle celui de l'écrivain, malmené à cause de sa *dissemblance* :

<sup>17</sup> Flahaut 2004, 346.

<sup>18</sup> Régis Boyer, « Introduction », in Andersen 1992, XXII.

<sup>19</sup> Ibid., XLVII.

« Le pauvre caneton fut pourchassé par tout le monde, même ses frères et sœurs étaient méchants pour lui, et disaient :

- Si seulement le chat t'emportait, hou le vilain ! »<sup>20</sup>

L'auteur transpose les préjugés de la société humaine vis-à-vis de la *différence* dans le monde animal :

«- Tu es vraiment laid, dirent les canards sauvages, mais ça nous est égal, pourvu que tu ne te maries pas dans notre famille. »<sup>21</sup>

Selon Andersen, le cas du vilain petit canard prouve que le génie finit toujours par triompher. Le thème romantique du génie est exploité par l'auteur dans ses contes et romans. Ainsi, selon l'écrivain, le génie « finit toujours par s'imposer, s'il reste fidèle à son destin. »<sup>22</sup>

Les réactions du monde animal à la présumée laideur du caneton, à savoir à la *différence*, c'est le reflet, évidemment, du jugement agressif, violent de la société humaine face à la *diversité*. La *différence* révèle également le problème de l'*identité*. Ainsi, la crise identitaire poursuit le petit canard pendant son périple initiatique.

Les personnages des contes anderseniens, comme le vilain petit canard ou la petite sirène, symbolisent en général, l'enfance. Autrement dit, l'univers des contes, dans la plupart des cas, c'est l'univers de l'enfance (voire de l'adolescence), et, donc, de la *différence*.

La *dissemblance* des personnages anderseniens est transitoire, provisoire, voire relative. Ainsi, par exemple, la « laideur » du petit canard, le motif essentiel de sa disparité par rapport aux autres volatiles, s'avère finalement éphémère. En même temps elle se transforme en crise identitaire, étant à la source d'une grande souffrance :

« Tuez-moi si vous voulez ! dit le pauvre animal, et il pencha la tête sur la surface de l'eau, attendant la mort, mais que vit-il dans l'eau claire ? Il vit sous lui sa propre image, mais qui n'était plus celle d'un oiseau gris tout gauche, laid et vilain. Il était lui-même un cygne.

Peu importe qu'on soit né dans la cour des canards, si l'on est sorti d'un œuf de cygne. »<sup>23</sup>

La *différence* du caneton connaît plusieurs étapes dans son évolution : elle acquiert plusieurs aspects tout au long de la narration. Au-début le petit canard se distinguait d'autres canetons par sa taille plus importante et sa couleur grise, bref, par sa soi-disant

<sup>20</sup> « Le vilain petit canard », in Andersen 2005, 119.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibid., XXXIX.

<sup>23</sup> « Le vilain petit canard », ibidem, 123.

laideur. Après, se découvrant comme un cygne magnifique, il reste néanmoins différent par rapport aux canards, étant, en fait, volatile d'une autre espèce. Il change de statut identitaire (de « classe sociale »). En passant de la basse-cour, qui abritent des animaux domestiques, voire communs, au cercle sélecte des « oiseaux rares », il passe, en fait, à un autre milieu social, celui de la « haute » société.

Quant à la petite sirène, elle change d'identité tout au long de son parcours initiatique. D'abord ondine à queue, personnage fantastique, elle prend l'apparence d'une femme terrestre après sa première métamorphose. Son ultime transformation en fille de l'air lui permet l'accès à l'immortalité et à un amour infini. Sa *différence* à chaque étape de sa métamorphose confirme une certaine *dialectique* dans la constitution de ses *identités* multiples.

Un conte semblable à celui du « Vilain petit canard », où le personnage subit le même poids de la *différence*, c'est « Poucette ». Cette fois-ci c'est la taille de la fillette, petite tel un pouce – Poucette, présente un préjudice. Davantage exposée aux aléas de la vie, elle est piégée dans son tourbillon. Le même parcours initiatique au contact d'une certaine faune métaphorique – cafards, crapauds, souris, rats – auprès de laquelle Poucette peine à trouver sa place. Sa dissemblance avec les personnages croisés dans son chemin, la fait douter d'elle – même et souffrir, pareil comme le petit canard :

« Tout de même, elle n'a que deux pattes, cela fait minable ! disait l'une. – Elle n'a pas d'antennes ! disait une autre. – Elle a la taille si grêle ! pouah ! elle a l'air d'un être humain ! comme elle est laide ! » dirent toutes les femelles hannetons, et pourtant Poucette était charmante. C'est aussi ce que trouvait le hanneton qui l'avait prise, mais comme tous les autres disaient qu'elle était affreuse, il finit par le croire également et ne voulut pas d'elle : elle pouvait s'en aller où elle voudrait ! Ils la descendirent de l'arbre et la posèrent sur une marguerite. Là, elle pleura parce qu'elle était si laide que les hannetons ne voulaient pas d'elle, et pourtant c'était la créature la plus délicieuse que l'on pût imaginer, délicate et pure comme le plus beau pétale de rose. »<sup>24</sup>

En quête identitaire, Poucette s'éprend de l'ange de la fleur, qui à peu près lui ressemble physiquement. Pour effacer complètement la *différence* et donc renforcer cette ressemblance, une paire d'ailes est accrochée au dos de la petite fille. Une nouvelle identité est littéralement née :

« Tu ne dois pas t'appeler Poucette ! lui dit l'ange de la fleur, c'est un vilain nom et tu es si belle. Nous t'appellerons Maya ! »<sup>25</sup>

Celui qui est *différent* cherche toujours à se rapprocher de ceux qui lui ressemblent. C'est le cas du petit soldat de plomb avec une seule jambe (le conte « L'Intrépide Soldat

<sup>24</sup> « Poucette », in Andersen 1992, 37.

<sup>25</sup> Ibid., 44.

de plomb »). Différent des autres soldats de plomb, il cherche instinctivement quelqu'un de semblable, qu'il trouve dans la silhouette élancée de la danseuse :

« La petite demoiselle étendait les deux bras, car c'était une danseuse, et elle levait l'une de ses jambes si haut que le soldat de plomb ne la découvrit pas et crut qu'elle n'avait qu'une jambe, comme lui. Voilà une femme pour moi, pensa-t-il, mais elle est distinguée, elle habite au château, moi, je n'ai qu'une boîte et nous sommes vingt-cinq dedans, ce n'est pas un endroit pour elle. Il faut tout de même que je tâche de faire sa connaissance ! »<sup>26</sup>

Et même si les deux jouets, dissemblables en tant que matière (le petit soldat – de plomb, la danseuse – de carton), l'apparence d'une *ressemblance*, grâce au « sentiment » amoureux du soldat, les rapproche. Tous les deux immobilisés, inanimés, leur *ressemblance imaginaire* repose surtout sur l'apparence du geste – tous les deux figés sur leur jambe.

Une *différence illusoire, rêvée* émane le sapin personnifié du conte au titre éponyme. Durant ses avatars identitaires, il se croit toujours être dans la *différence*, dans l'exclusivité :

« Il poussait, poussait, il restait vert, hiver comme été. Vert foncé, il restait. Les gens qui le voyaient disaient : C'est un arbre superbe ! et, à l'époque de Noël, ce fut le premier de tous à être abattu. »<sup>27</sup>

Le sapin s'accroche à ses rêves de perpétrer son destin d'arbre de Noël, étant en discordance avec la réalité.

Le même sort est réservé à la « fière théière de porcelaine, fière de son long bec, fière de son anse large », qui finira en « vieux débris » jetée « dans la cour ».<sup>28</sup> Mais la fière théière garde, malgré tout, le souvenir de sa gloire passée, plongée dans son rêve de *différence*, d'exclusivité.

On pense également à la fière aiguille à repriser (le conte « L'Aiguille à repriser »), qui se trouve dans un déni permanent de son statut :

« Il était une fois une aiguille à repriser qui faisait tellement la fière qu'elle se prenait pour une aiguille à coudre. »<sup>29</sup>

Pareil comme la théière, l'aiguille a un parcours dégradant, en finissant dans le caniveau. Pour autant, le sentiment de sa *différence*, de sa suprématie ne la quitte jamais.

---

<sup>26</sup> « L'Intrépide Soldat de plomb », in Andersen 1994, 94.

<sup>27</sup> « Le Sapin », *ibidem*, 135.

<sup>28</sup> « La Théière », *ibidem*, 411-413.

<sup>29</sup> « L'Aiguille à repriser », *ibidem*, 160.

Les variations de la *différence* concernant les personnages des contes anderseniens couvrent un large diapason. Qu'il s'agisse des héroïnes féminines mythiques, telles que sirène (ondine) ou Reine des neiges, ou bien des personnages ordinaires, devenus insolites sous la plume de l'auteur – jouet, théière, aiguille... – tous ont subi, plus au moins, l'épreuve de la *différence*. Pour la petite sirène ou pour la Reine des neiges la *dissemblance* s'élargit jusqu'à leur entourage – le monde aquatique ou l'univers glacé de neige, avec l'immersion dans l'*immortalité* (l'*éternité*). Souvent l'appréhension de la *différence* entraîne la crise *identitaire* (la petite sirène, le vilain petit canard...)

Les personnages anderseniens changent d'identité, en gardant cependant leur *différence* par rapport aux siens ou aux autres. Leur recherche identitaire s'articule avec le désir d'effacer la *dissemblance*, de retrouver la *ressemblance* avec l'autrui, afin d'être accepté et d'être en accord avec les autres. Ces métamorphoses consécutives assurent aux personnages une certaine évolution, en préservant l'instinct vital. Leur *différence* s'avère temporaire, transitoire. C'est pourquoi la *Reine des neiges*, contrairement au petit canard ou à la petite sirène, symbolise une *différence* figée, une immortalité stérile et renfermée.

Une *différence imaginaire* s'installe chez de tels personnages comme le sapin, la théière, l'aiguille, qui se complaisent dans leur avilissement. La volonté de s'affranchir de sa *dissemblance* afin de rejoindre la *ressemblance*, voire la *reconnaissance* de l'autrui, se solde par une métamorphose identitaire, voire même un sacrifice (la petite sirène, le soldat de plomb), sans pour autant pouvoir définitivement effacer la *différence*.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSEN, H. C. 1992. *Œuvres*. Textes traduits, présentés et annotés par R. Boyer. Paris: Gallimard.  
— 1994. *Contes*. Textes choisis, traduits et présentés par R. Boyer. Paris: Gallimard.  
— 2005. *Les plus beaux contes d'Andersen*. Trad. de P.G. La Chesnais, textes réunis par A. Navarino. Paris: Omnibus
- AUBRIT, J. P. 2006. "L'attitude face au surnaturel." In *Le conte et la nouvelle*. Cursus: Armand Colin.
- DASTUR, F. 2004. *Philosophie et différence*. Chatou: Les Editions de la Transparence.
- FLAHAULT, F. 2004. "La sirène aux frontières de l'infini." In *Les métamorphoses du conte*. Sous la direction de J. Perrot. Bruxelles: Presses Interuniversitaires Européennes.
- HEGEL G.W.F. [1812] 1976. *Science de la logique*. Premier Tome, Deuxième Livre: La doctrine de l'essence. Trad. par P.J. Labarrière et G. Jarczyk. Paris: Aubier Montaigne.



LUIGI MARFÈ

**“WE ALL COMPLETE”***Kazuo Ishiguro and the Posthuman Imagination*

**ABSTRACT** The hypothesis of cloning human life has always been an imaginative kaleidoscope of ‘posthuman’ possibilities. The development of bioengineering is now making this hypothesis even more palpable, raising more questions. Could man generate life? If so, what ends might justify it? Are extending life expectancy and eradicating diseases targets that make everything permissible? How far is medical research changing man’s life? Is it still possible to discern what is ‘natural’ and what is ‘artificial’? What are the differences between human beings and human clones? What would it feel like to be a clone? *Never Let Me Go* (2005) is a novel by Kazuo Ishiguro that challenges these questions, imagining a society where clones are used as organ donors to cure people of diseases such as tumours and leukaemia. This article analyses Ishiguro’s novel in the tradition of dystopian fiction, and focuses on his ‘posthuman’ reworking of classical myths, such as that of Orpheus and Eurydice, to describe the metamorphoses of a biotechnological age.

**KEYWORDS** Biotechnology, Clones, Posthuman, Literature, Dystopia

“Mirrors and fatherhood are abominable”, was a well-known mantra in the city of Uqbar, according to Jorge Luis Borges’ *Ficciones* (Fictions, 1941): indeed, both of them were pure illusions, demonic tools of reduplication.

Borges’ parody was aimed at Plato’s aesthetics, which condemns the world as a copy of ideas, and art as a copy of that copy. Since long before Borges, however, the confusion between the original and the copy has been one of the most frequent themes of fantasy literature: not only mirrors and sons, but also ghosts, shadows, twins, and automata reduplicate the image of man, opening the doors to a metaphysical “hesitation” which, according to Tzvetan Todorov (1970), represents the core of this literary field.

However, what happens when the double is a “clone”, and the reader’s hesitation concerns man’s identity? How can the original be discerned from the copy? Where should the border between natural and artificial be drawn? Is there a rigid frontier or not? If it is possible to duplicate man’s body, would clones also share man’s feelings, creativity, imagination? And why should they not be considered humans?

Since the cloning of Dolly the sheep almost twenty years ago, clones have been – as have cyborgs before them<sup>1</sup> – one of the crucial images of the critical debate on the ‘posthuman’.<sup>2</sup> Nowadays, the field of ‘posthuman’ studies could be divided into two main branches: on the one hand, the discussion on robotics, biotechnologies and artificial life, and their actual (or not) possibilities of improving man’s health; on the other hand, the debate on the limits of anthropocentrism, and the new care for the rest of nature (ecocriticism, animal studies).<sup>3</sup>

The hypothesis of human cloning brings together both perspectives, because of the multitude of questions it raises: as Martha C. Nussbaum suggested, “We want to know what human cloning would mean for the children born in this way. Would they really be creatures without souls, not fully human? [...] What kind of lives could, or would, clones have? [...] Who would choose cloning [...]? Whom would they choose to clone? [...] And what would become of our world [...]?” (1999, 13).

‘Posthuman’ critics use the notions of clones, cyborgs and other beings which blend human and artificial features in order to rethink the category of identity in a plural, unstable, hybrid way. From this perspective, subjectivity becomes something which always changes and which could always be renegotiated. N. Katherine Hayles (1999), for example, followed Donna Haraway in writing that there is more “humanity” in these spurious identities than in the essentialist ideas of traditional humanism: “In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals” (Hayles 1999, 3). What these critics wrote about cyborgs seems to be even more appropriate for clones: since they are made of the same stuff men are made of, clones share more with them than cyborgs do.

There is a long (although not always scientifically informed) literary tradition on man’s desire to create life, and on the dangers of this aspiration. The history of this tradition almost always coincides with terrible nightmares, tragedies, dystopias. From Ovid’s myth of Pygmalion, through Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818), to the robots of Philip K. Dick in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), writers have never considered the creation of life as an innocent act. In the last few years, the book that has best discussed and renewed this literary tradition, focusing on the risks of artificial life, is

---

<sup>1</sup> See ‘A Cyborg Manifesto’ [1983], in Haraway 1991, 149-181.

<sup>2</sup> On clones, see at least Nussbaum-Sustein 1999; Atlan 1999; Klotzko 2001; MacKinnon 2001; Piunker 2002; Pence 2016; Micali 2015; Ferrando 2016.

<sup>3</sup> The concept of ‘posthuman’ is widely discussed in Haraway 1991; Hayles 1999; Fukuyama 2002; Leghissa 2014.

perhaps *Never Let Me Go* (2005) by Kazuo Ishiguro, a novel which is also a powerful allegory of the ‘posthuman’ condition.<sup>4</sup>

## Biotechnologies and the dystopian novel

My name is Kathy H. I’m thirty-one years old, and I’ve been a carer now for over eleven years. That sounds long enough, I know, but actually they want me to go on for another eight months, until the end of this year. That’ll make it almost exactly twelve years. Now I know my being a carer so long isn’t necessarily because they think I’m fantastic at what I do. There are some really good carers who’ve been told to stop after just two or three years. And I can think of one carer at least who went on for all of fourteen years despite being a complete waste of space. So I’m not trying to boast. But then I do know for a fact they’ve been pleased with my work (Ishiguro 2005, 3).

“My name is Kathy H...”: *Never Let Me Go* starts as an autobiography, continues as a *Bildungsroman* and ends in a dystopia.<sup>5</sup> Ishiguro uses the old strategy – well-known in science fiction, such as, for example, in *Sentry* (1954) by Fredrick Brown – of giving the floor to an “unreliable narrator”.<sup>6</sup> Kathy presents herself as a “carer”, a young woman who devoted her life to others, eliciting readers’ sympathies. However, during the book, readers discover that being a “carer” actually means being a clone who helps other clones to donate their organs, before becoming, in turn, a donor.<sup>7</sup>

*Never Let Me Go* is set in a uchronic England of the late 20<sup>th</sup> century, where the health service has succeeded in defeating mortal diseases by using clones as organ donors, as already imagined in Greg Egan’s short story *The Extra* (1990).<sup>8</sup> Clones’ lives are short: as soon as they become adult, they start donating body parts, and quickly “complete” their destinies and die, after their last vital organs are transplanted into others.

The novel can be divided into three parts: the first one is set at Hailsham, a boarding school where Kathy spent her childhood with other clones; the second one describes her years at the Cottages, where she experienced the “real” world for the first time; the last one is about her work as a “carer.”

---

<sup>4</sup> Ishiguro’s novel inspired the homonymous movie (UK 2010), directed by Mark Romanek, starring Carey Mulligan, Andrew Garfield, and Keira Knightley.

<sup>5</sup> On *Never Let Me Go* and literary genres see in particular McDonald 2007, 74-83; and Hartung 2011, 49-57.

<sup>6</sup> Scurr 2005 defines Kathy as one of Ishiguro’s usual “unreliable” narrators.

<sup>7</sup> The idea of clones as organ donors derives from Ira Levin, *The Boys from Brazil* (1976), which was the basis of the homonymous movie (UK 1978) directed by Franklin J. Schaffner, with a cast featuring Gregory Peck and Laurence Olivier.

<sup>8</sup> Actually Ishiguro’s fantasy is not so different from the international market of organs, where, instead of clones, donors tend to be desperate people from poor countries.

Hailsham is described as a "smart, cosy, self-contained world" (Ishiguro 2005, 159). It is a private school where young clones grow before becoming organ donors. They study, play sports, and are encouraged to produce artworks. Kathy falls in love with Tommy, a shy boy, who has surges of anger when he is mocked by other boys. Kathy's best friend, Ruth, is jealous of their feelings and seduces Tommy, becoming his girlfriend.

One of their teachers, Miss Lucy, tells them the truth about their destiny, but is fired at once. Clones face reality when they turn 16, and move to the Cottages, a residential complex where they are exposed to the outside world. One day Kathy, Tommy, and Ruth visit Norfolk, where two of their housemates tell them that some students may "defer" their donations for three years if they are truly in love.

Soon afterwards, Kathy becomes a "carer" and leaves the Cottages. Ruth and Tommy break off their affair and become donors. Ruth's first donation has a bad outcome; Kathy becomes her carer, but they both realise that Ruth would not survive another surgery. Ruth asks Kathy to arrange a trip with Tommy, in order to reunite them for the last time. They go to a beach where they find an abandoned boat. Ruth reveals her old jealousy and gives them the address of an old lady, called "Madame", who may grant them a deferral. Tommy and Kathy start a relationship, and go to see "Madame", but their attempt fails and they cannot obtain a deferral.

*Never Let Me Go* calls to mind a long tradition of dystopian novels about eugenics programmes, such as Aldous Huxley's *Brave New World* (1932) and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985). Ishiguro imagined a plot about the risks of bioengineering and the consequences of man's claims to improve nature. *Never Let Me Go* is a 'posthuman' novel since it shows the power of technology to change the normal relationship between the natural and the artificial world:

In so far as we know ourselves in both formal discourse (for example, biology) and in daily practice [...], we find ourselves to be cyborgs, hybrids, mosaics, chimeras. Biological organisms have become biotic systems, communications devices like others. There is no fundamental, ontological separation in our formal knowledge of machine and organism, of technical and organic. (Haraway 1991, 177).

If a *Bildungsroman* traditionally implies a moral or social improvement of the main character, Ishiguro, on the contrary, uses the word "completion" with sad irony, since the "donors", in completing their missions, also prepare for their deaths (see Krüger-Fürhoff 2008, 151).

The transition from the idyll of the private school to the dystopian novel relies on an ambiguous ellipse of the truth, which was consciously hidden by teachers from pupils. Kathy points out that she and her friends "had only the haziest notions of the world outside" (Ishiguro 2005, 66) and that they were "told and not told" (82) about their future:

Thinking back now, I can see we were just at that age when we knew a few things about ourselves—about who we were, how we were different from our guardians, from the people outside—but hadn't

yet understood what any of it meant. [...] So you're waiting, even if you don't quite know it, waiting for the moment when you realise that you really are different to them; that there are people out there, like Madame, who don't hate you or wish you any harm, but who nevertheless shudder at the very thought of you—of how you were brought into this world and why—and who dread the idea of your hand brushing theirs. The first time you glimpse yourself through the eyes of a person like that, it's a cold moment. It's like walking past a mirror you've walked past every day of your life, and suddenly it shows you something else, something troubling and strange. (Ishiguro 2005, 36).

This ambiguity, of course, concerns Kathy only as a character, not as the narrator. When she becomes a “carer”, she knows everything, and, while telling her story, she proposes, to her readers, the same elusive representation of reality given by her teachers, playing with narrative time.<sup>9</sup> The focalisation on Kathy leads readers to assume her perspective: “What would it feel like to be a clone? What would it do to one's sense of personhood, moral worth, and self-esteem to know that you were made, not begotten – created strategically for an overtly instrumental purpose?” (Jennings 2010, 18).

Kathy's laconic acceptance of her fate is impressive: no questions, no objections, no mutinies.<sup>10</sup> Clones may complain about their lives, but they never rebel: “I'm sure it's at least partly to do with that, to do with preparing for the change of pace, that I've been getting this urge to order all these old memories” (Ishiguro 2005, 37).

### The “possibles theory”

“Nature and culture are reworked; the one can no longer be the resource for appropriation or incorporation by the other”, wrote Haraway (1991, 151), referring to contemporary society. Dystopia, as a literary genre, has frequently focused on the burden of totalitarian power on individuals, such as in Zamjatin's *We* (1924), or in George Orwell's *1984* (1948); in this context, technological research was seen as an ally of social coercion. Ishiguro reversed the perspective: in his novel, clones are the unarmed casualties of a society which sold human compassion for a longer life.

Miss Lucy's revealing discourse focuses on the alternatives precluded to her pupils, like the anaphors “none of you will” and “you're not” point out:

You've been told, but none of you really understand, and I dare say, some people are quite happy to leave it that way. But I'm not. If you're going to have decent lives, then you've got to know and know properly. None of you will be going to America, none of you will be film stars. And none of you will be working in supermarkets as I heard some of you planning the other day. Your lives are set out for you. You'll become adults, then before you're old, before you're even middle-aged, you'll start to

<sup>9</sup> See Currie 2009, 353-367, who analyses the narrative use of verbal tenses in the novel.

<sup>10</sup> In this regard Nunokawa talked of “deadpan minimalism”, “closer to silence than speech” (2007, 303).

donate your vital organs. That's what each of you was created to do. You're not like the actors you watch on your videos, you're not even like me (Ishiguro 2005, 81).

Ishiguro's sad irony ascribes to the fate of clones something that modern society does every day to everyone: "your lives are set out for you". Is Miss Lucy talking about her pupils, or about herself? Is she talking about clones or human beings? Both clones and men are strangers in a cosmos they did not choose, and this commutability is evidence of their affinity.<sup>11</sup>

After discovering their cruel destiny, clones start to invent stories in order to tolerate the horror. One of these stories is what Kathy calls the "possibles theory". Behind each clone there should be a real human being from whom the replicant was taken:

The basic idea behind the possibles theory was simple, and didn't provoke much dispute. It went something like this. Since each of us was copied at some point from a normal person, there must be, for each of us, somewhere out there, a model getting on with his or her life. This meant, at least in theory, you'd be able to find the person you were modeled from. (Ishiguro 2005, 127).

This is the reason why, when they are among men, clones always look for their "possible" model: "when you saw the person you were copied from, you'd get some insight into who you were deep down, and maybe too, you'd see something of what your life held in store" (Ishiguro 2005, 140).

This "possibles theory" lacks any scientific basis, but it is one of the main elements of man's fear of cloning in the collective imagination.<sup>12</sup> Furthermore, it closely recalls Borges' Uqbar: copies are attracted to their models, but this attraction is the starting point for a quest that inverts the direction of the glance, and thus calls into discussion the ontological priority of the original.

Borges used to say that a paradoxical "theory of repetition", according to which the copy comes before the original, was invented by the Argentinian philosopher Macedonio Fernández. Ishiguro's novel seems to develop an analogous theory, since, as John Marks puts it,

---

<sup>11</sup> "One of the great virtues of this novel is that such statements are clearly not just for or about cloned children. In extrapolating from our own society, Ishiguro's science-fiction premise also of course sends us back to it" (Robbins 2007, 292).

<sup>12</sup> Cloning, obviously, does not imply any kind of univocal correspondence with a model; see Pinker 2002, 224-226: "The bizarre misconceptions of cloning can be traced to the persistent belief that the body is suffused with a soul. One conception of cloning which sets off a fear of an army of zombies, blanks, or organ farms, imagines the process to be the duplication of a body without a soul. The other, which sets off fears of a Faustian grab at immortality or of a resurrected Hitler, conceives of cloning as duplicating the body together with the soul".

The clones are not copies, but rather copiers. In a neat reversal of the Romantic *doppelgänger* as a sinister and fantastical harbinger of death, the pupils from Hailsham cultivate the hope that they might be able to locate their 'possibles' [...]. The novel might be read as an attempt to show that the clones are 'like us'. We, too, are copiers, and their vain search for 'possibles' constitutes an affecting parallel with our own efforts". (Marks 2010, 349).

Human beings in *Never Let Me Go* need clones: their organs, their flesh, their life. Nevertheless, clones are attracted to them, want to know them. Their reactions reveal "more" humanity than that of the human beings: men are creators and persecutors at the same time; clones are suffering creatures. But their individuality is undeniable: Tommy is shy and irritable; Kathy is sympathetic enough to fall in love him; Ruth is jealous and steals Kathy's boyfriend. The novel follows the evolution of these feelings with accuracy. The retrospective point of view of the narrator superimposes on these feelings an aura of resigned pointlessness, but still they seem real.

The fact that some clones take care of other clones is further evidence of their humanity. Clones are "brought up to serve humanity in the most astonishing and selfless ways, and the humanity they achieve in so doing makes us realize that in a new world the word must be redefined" (Yardley 2005). Kathy admits that being a "carer" is a choice of deep "solitude" – "You spend hour after hour, on your own, driving across the country, centre to centre, hospital to hospital, sleeping in overnights, no one to talk to about your worries, no one to have a laugh with..." (Ishiguro 2005, 207-208), but she also considers her work "a part of herself [you]", a possibility to redeem her destiny, a chance to get a sense out of her life:

"It's important there are good carers. And I'm a good carer."

"But is it really that important? Okay, it's really nice to have a good carer. But in the end, is it really so important? The donors will all donate, just the same, and then they'll complete."

"Of course it's important. A good carer makes a big difference to what a donor's life's actually like." (Ishiguro 2005, 281-282).

Human beings use clones to live longer, to defeat time and to pretend to be infinite. But playing the part of god has a price: passion is on the side of the clones; indifference on that of man. Clones have less time at their disposal, so they have to try another way towards the infinite, and they attempt an interior way, that of feelings.

However, is there something more human than love near death? Kathy and Tom discover that they are clones, but their "possibles" are Eurydice and Orpheus, Thisbe and Pyramus, Iseult and Tristan, Francesca and Paolo, Juliet and Romeo ...

A dystopian novel about human cloning, *Never Let Me Go* is also a 'posthuman' reworking of the old theme of love and death. It challenges the relationship between the model and the copy on two levels: from a metaphysical perspective, the dialectics between man and clones, and from a meta-literary one, that between literary sources and their reworking.

The love and death theme is also the basis of the other story invented by clones: that of a possible "deferment". Kathy, Ruth, and Tommy are told that a couple of clones got three years of postponement for the donations. But they had to show the genuineness of their love through their artworks: "your art [...] will reveal your inner selves" (Ishiguro 2005, 254).

Kathy and Tommy request a deferment from the "Madame" who collected their drawings, announcing they are "in love". A little shocked, with more sadness than sarcasm, she replies: "You believe this? [...] How can you know it? You think love is so simple?" (Ishiguro 2005, 253).

Then Miss Emily, the former Hailsham headmistress, tells them that Hailsham was different from the other colleges of clones. It was a space where they could exercise their sensitivity, so that human beings might realise that they had feelings. However, the experiment was reputed too dangerous and the college was closed. Neither "Madame" and Miss Emily can do anything for them: no "deferments" are possible.

Miss Emily justifies the Hailsham project with the aim of proving that they "had souls" and were not "shadowy objects" (Ishiguro 2005, 255-256):

"We took away your art," she says, "because we thought it would reveal your souls. Or to put it more finely, we did it to *prove you had souls at all.*"

She paused, and Tommy and I exchanged glances for the first times in ages. Then I asked:

"Why did you have to prove a thing like that, Miss Emily? Did someone think we didn't have souls?"

A thin smile appeared on her face. "It's touching, Kathy, to see you so taken aback. It demonstrates, in a way, that we did our job well. As you say, why would anyone doubt you had a soul? But I have to tell you, my dear, it wasn't something commonly held when we first set out all those years ago." (Ishiguro 2005, 260).

Thus, Kathy and Tommy's attempt ends with another cruel discovery: for human beings, their feelings are nothing more than the result of a cultural experiment. After many years, Tommy has again a surge of anger. Kathy observes: "maybe the reason you used to get like that was because at some level you always knew" (Ishiguro 2005, 275).

### "We all complete"

"Why train us, encourage us, make us produce all of that? If we're just going to give donations anyway, then die, why all those lessons? Why all those books and discussions?", asks Kathy towards the end of the novel (Ishiguro 2005, 254).

When Orpheus went to Hades and Proserpina in order to call back Eurydice, he did not seek anything but a "deferment":

Omnia debemur vobis, paulumque morati  
 serius aut citius sedem properamus ad unam.  
 Tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque  
 humani generis longissima regna tenetis.

Haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,  
iuris erit vestri: pro munere poscimus usum;  
quodsi fata negant veniam pro coniuge, certum est  
nolle redire mihi: leto gaudete duorum. (*Met.* x, 32-39).

In the myth, Orpheus' hopes relied on the persuasive power of poetry and music. Ishiguro preferred figurative arts, but the story, more or less, is the same. Art is what makes experience comprehensible and sharable with others (see Seltzer 2009, 132): it is what tells both human beings and clones “what you were like inside” (Ishiguro 2005, 260).

If *Never Let Me Go* overturns the moral priority between the model and the copy, it is because Ishiguro's reworking of the myth changes some roles: the *personae* who in the story of Orpheus and Eurydice are mortals, in the novel become clones; those who are gods, in the novel become humans.

*Never Let Me Go* reveals that the human claim of being immortal at all costs is a cruelty towards other things. It hurts the world. “Madame” was shocked to learn that Kathy and Tommy believe in simple, old-fashioned values such as real “love”, because they were the same simple, old-fashioned values that her society swapped for the promises of bioengineering.<sup>13</sup>

Clones hate their destiny, but they accept it. This is also their ‘posthuman’ lesson to human beings – Ishiguro seems to suggest – who should accept their frailties, their mortality, their non-uniqueness: “To be One is to be autonomous, to be powerful, to be God; but to be One is to be an illusion, and so to be involved in a dialectic of apocalypse with the other. Yet to be other is to be multiple, without clear boundary, frayed, insubstantial. One is too few, but two are too many” (Haraway 1991, 177). Machines and clones are not something to be “animated, worshipped, and dominated”: they are “us, our processes, an aspect of our embodiment. [...]. We are responsible for boundaries; we are they” (180).

Bruno Latour wrote that recognising ‘posthuman’ otherness, and its relationship with the future of human condition, would be the first step for the development of real ‘posthuman’ solidarity: “Now the nonhumans are no longer confused with objects, it may be possible to imagine the collective in which humans are entangled with them” (Latour 1991, 174).

There is a beautiful image of this “collective” in *Never Let Me Go*, which is also the reason for the book title. One day, during her childhood, Kathy danced with her pillow to a song called “Never Let Me Go.” At the end of the novel, she asks “Madame” why, that day, she was crying:

---

<sup>13</sup> See in this regard Bowman 2006, 104-108.

When I watched you dancing that day, I saw something else. I saw a new world coming rapidly. More scientific, efficient, yes. More cures for the old sicknesses. Very good. But a harsh, cruel world. And I saw a little girl, her eyes tightly closed, holding to her breast the old kind world, one that she knew in her heart could not remain, and she was holding it and pleading, never to let her go. That is what I saw. It wasn't really you, what you were doing, I know that. But I saw you and it broke my heart. And I've never forgotten. (Ishiguro 2005, 267).

Maybe clones are not completely human; maybe their life is not real life. However, something which can suffer and die actually shares a form of life: "We all complete. Maybe none of us really understand what we've lived through, or feel we've had enough time" (Ishiguro 2005, 265).

## BIBLIOGRAPHY

- ATLAN, H. *et al.* 1999. *Le Clonage humain*. Paris: Seuil.
- ATWOOD, M. 1985. *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland & Stewart.
- BORGES, J.L. 1941. *Ficciones*. Buenos Aires: Sur.
- BOWMAN, J. 2006. "A Clone's Lament." *The New Atlantis* 12: 104-108.
- CURRIE, M. 2009. "The Expansion of Tense." *Narrative* 17/3: 353-367.
- FERRANDO, F. 2016. *Il postumanesimo filosofico e le sue alterità*. Pisa: ETS.
- FUKUYAMA, F. 2002. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- HARAWAY, D.J. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women*. New York: Routledge.
- HARTOUNI, V. 1997. *Cultural Conceptions: On Reproductive Technologies and the Remaking of Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HARTUNG, H. 2011. "The Limits of Development? Narratives of Growing Up / Growing Old in Narrative." *Amerikastudien / American Studies* 56/1: 45-66.
- HAYLES, N.K. 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HUXLEY, A. 1932. *Brave New World*. London: Chatto&Windus.
- ISHIGURO, K. 2005. *Never Let Me Go*. London: Faber & Faber.
- JENNINGS, B. 2010. "Biopower and the Liberationist Romance." *The Hastings Center Report*, 40/4, 16-20.
- KLOTZKO, A.J. (ed.). 2001. *The Cloning Sourcebook*. Oxford: Oxford UP.
- KRÜGER-FÜRHOFF, I. 2008. "Verdopplung und Entzug: Erzählstrategien in Kazuo Ishiguro's 'Never Let Me Go'." *Engineering Life: Narrationenvom Menschen in Biomedizin, Kultur und Literatur*, ed. by C.Breger, I.Krüger-Fürhoff, 145-61. T.Nusser, Berlin: Kadmos.
- LATOURE, B. 1999. *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge (Ma.): Harvard UP.
- LEGHISSA, G. (ed.). 2014. "La condizione postumana." *aut aut* 361.

- LEVIN, I. 1976. *The Boys from Brazil*. London: Random House.
- MACKINNON, B. (ed.). 2001. *Human Cloning: Science, Ethics, and Public Policy*. Chicago: University of Illinois Press.
- MARKS, J. 2010. "Clone Stories: Shallow Are the Souls that Have Forgotten How to Shudder." *Paragraph* 33/3: 331-353.
- MCDONALD, K. 2007. "Days of Past Futures: Kazuo Ishiguro's 'Never Let Me Go' as 'Speculative Memoir'." *Biography* 30/1: 74-83l.
- MICALI, S. (ed.). 2015. "Raccontare il postumano", *Contemporanea* 13.
- NUNOKAWA, J. 2007. "Afterword: Now They Are Orphans." *Novel: A Forum on Fiction*, 40/3: 303-304.
- NUSSBAUM, M.C. SUSTEIN, C.R. (eds.). 1999. *Clones and Clones: Facts and Fantasies About Human Cloning*. New York: Norton.
- PENCE, G.E. 2016. *What We Talk About When We Talk About Clone Club: Bioethics and Philosophy in Orphan Black*. Dallas: Smart Pop.
- PINKER, S. 2002. *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. New York: Viking.
- PUCHNER, M. 2008. "When We Were Clones." *Raritan: A Quarterly Review* 27/4: 34-49.
- ROBBINS, B. 2007. "Cruelty Is Bad: Banality and Proximity in 'Never Let Me Go'." *Novel: A Forum on Fiction* 40/3: 289-302.
- SATZ, D. 2008. "The Moral Limits of Markets: The Case of Human Kidneys." *Proceedings of the Aristotelian Society*, N.S. 108: 269-288.
- SCURR, R. 2005. "The Facts of Life", *Times Literary Supplement*, 25 February.
- SELTZER, M. 2009. "Parlor Games: The Apriorization of the Media." *Critical Inquiry* 36/1: 100-133.
- SHELLEY, M. [1818] 1994. *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. Oxford: Oxford University Press.
- TODOROV, T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- TOKER, L. CHERTOFF, D. 2008. "Reader Response and Recycling of *Topoi* in Kazuo Ishiguro's 'Never Let Me Go'." *PartialAnswers* 6/1: 163-180.
- YARDLEY, J. 2005. "Never Let Me Go." *The Washington Post*, 17 April.
- ZIOLKOWSKI, T. 2015. "Talking Statues?." *The Modern Language Review* 110/4: 946-968.

## FILMOGRAPHY

- Blade Runner* (US 1982), dir. R. Scott.
- Never Let Me Go* (UK 2005), dir. M. Romanek.
- The Boys from Brazil* (US 1978), dir. F.J. Schaffner.
- The Island* (US 2005), dir. M. Bay.



# LETTURE



DANIELE GIGLIOLI

# RISENTIMENTI ANTIPOSTMODERNI

**ABSTRACT** The essay examines the hypothesis that the resentment with which the Postmodern is blamed (and pronounced dead) by many of its critics is an evidence of the same lack of agency from which the Postmodern itself originated.

**KEYWORDS** Postmodern, New Realism, Umberto Eco, Carlo Ginzburg, Maurizio Ferraris

Il postmoderno non ha mai avuto buona stampa in Italia, soprattutto come concetto teorico.<sup>1</sup> Sulle analisi hanno prevalso le scomuniche, il tentativo di comprenderlo si è spesso mescolato all'ansia di criticarlo, sempre imperfettamente distinguendo tra la situazione che descrive e la posizione che prescrive. Anche in chi diceva di riconoscersi si avvertiva un qualche malincuore. Impiccato a un piccolo numero di citazioni, spesso decontestualizzate e frantese (la fine dei grandi racconti, il mondo vero è diventato favola, *il n'y a pas de hors-texte*, la televisione ha ucciso la realtà...), il postmoderno ha coinciso per molti suoi critici con la sua caricatura. Dovrebbe essere perciò una liberazione, per loro, annunciarne il tramonto.

Le cose vanno diversamente. Invece che godersi il trionfo, ci si accanisce sul corpo del nemico ucciso. Dai verbali che ne constatano la morte spira un'inconfondibile aria di risentimento, accusa e rimprovero: come è stato possibile? Perché non è andata diversamente? Dove abbiamo sbagliato? Non c'è bisogno di credere nell'eterno ritorno o nella supremazia della bestia bionda per accorgersi di quanto le considerazioni di Nietzsche sul risentimento si attagliano perfettamente al fenomeno. Risentimento è ciò

---

<sup>1</sup> Sulla sua tardiva e problematica ricezione italiana cfr. Ceserani 1997, che non a caso è la prima monografia sull'argomento.

che si determina, scrive Nietzsche nella *Genealogia della morale*, quando «la vera reazione, quella dell'azione, è negata».<sup>2</sup> Generata dall'impotenza presente, al cospetto di un futuro sbarrato, la passione risentita non può che rivolgere il suo spirito di vendetta verso il passato: “Così fu – così si chiama il digrignar di denti della volontà e la sua mestizia più solitaria. Impotente contro ciò che è già fatto, la volontà sa male assistere allo spettacolo del passato», si legge nello *Zarathustra*.<sup>3</sup> Solo chi non può nulla nel presente non riesce a perdonarsi che il passato sia andato come è andato. Il che, nel caso che ci interessa, è in fondo abbastanza paradossale se si pensa che proprio dalla constatazione di un difetto di *agency*, da una frustrante consapevolezza di come si sia ridotto, o moltiplicato soltanto in apparenza, lo spazio del “poter fare”, aveva preso avvio quel plesso di poetiche e riflessioni filosofiche che si è chiamato postmoderno.

Bastino pochi accenni a rammentarlo. Baudrillard è uno scrittore apocalittico. *La condizione postmoderna* di Lyotard, pubblicata nel 1979, è tutta incentrata sulla fine delle speranze di emancipazione e sull'idea, derivata da Niklas Luhmann, del sostituirsi di un'impersonale razionalità sistemica ai progetti e alle volizioni dei soggetti. Le aspirazioni hanno senso solo in quanto sono compatibili con le decisioni del sistema: «bisogna che siano le aspirazioni ad aspirare alle decisioni, o almeno ai loro effetti. Le procedure amministrative fanno “volere” agli individui ciò di cui il sistema necessita per essere performativo».<sup>4</sup> Sempre nel 1979 Gianni Vattimo, in un'intervista a «Lotta continua», dichiarava che, a differenza di quanto accadeva nella modernità, è oggi il sistema a garantire il nuovo, e ciò che resta al pensiero è semmai la cura, la sollecitudine per la sofferenza, la memoria: conclusione malinconica se mai ve ne furono.<sup>5</sup> Lotta finita, altro che continua. Anche perché, come ha spiegato da una prospettiva diversa Fredric Jameson in *Postmodernism*, il soggetto postmoderno, posto che abbia ancora senso parlarne, si costituisce o si dissolve con una modalità diametralmente opposta a quella eroica della modernità: “non è l'unità del mondo a esigere di essere postulata sulla base dell'unità del soggetto trascendentale; al contrario, l'unità o l'incoerenza e la frammentazione del soggetto – cioè l'accessibilità di una posizione soggettiva praticabile o la sua assenza – rappresentano esse medesime un correlativo dell'unità o della mancanza di unità del mondo esterno. Certamente il soggetto non è un mero “effetto” dell'oggetto, ma non sarebbe sbagliato sostenere che la posizione soggettiva è

---

<sup>2</sup> Nietzsche 1984, 26.

<sup>3</sup> Nietzsche 1968, VI.I, 169.

<sup>4</sup> Lyotard 1981, 112.

<sup>5</sup> Vattimo 1981. Anche se a dire il vero dieci anni dopo Vattimo ha provato a dar voce anche alle possibilità più presuntamente euforiche della situazione in Vattimo 1989.

precisamente questo effetto”.<sup>6</sup> E per un Fukuyama che si diceva contento per la fine della storia – idea disinvoltamente rubacchiata dalle lezioni su Hegel di Alexandre Kojève<sup>7</sup> – ecco in che termini a metà tra il cinismo e l’amarezza reinquadrava la questione Peter Sloterdijk: in mondo ormai totalmente “dentro il Capitale”, non c’è più posto per alcun “evento storico”; al massimo per qualche “incidente domestico”.<sup>8</sup>

Che questa situazione, la situazione di cui il postmoderno è sintomo prima ancora che teoria, sia tutt’altro che superata, lo testimonia appunto il risentimento dei suoi avversari, cui spetterebbe a rigore l’onere di provare che quel difetto di *agency* è stato colmato e che il “poter fare” ha di nuovo davanti a sé il grande futuro che gli ingiungeva la modernità come promessa di emancipazione. Specie se si intende la modernità, come ha scritto sempre Jameson, non come un’epoca ma come un tropo, una narrazione, una postura, uno scarto temporale interno al soggetto: tu devi cambiare la tua vita, intimava a Rilke il torso arcaico di un suo sonetto.<sup>9</sup> Il postmoderno ha avuto almeno il merito di mostrare che non è così facile. Se nel frattempo le cose sono mutate, vuol dire che mi sono perso qualcosa.

Risentimento, però, e con ciò andiamo oltre Nietzsche, è anche ripensamento, è alla lettera “risentire”, “sentire di nuovo”. Nel suo rifiuto di alzare le spalle e lasciar correre esso trova il suo momento di nobiltà: tutto sta a vedere con quali esiti. Oggetto delle pagine che seguono sarà dunque il ripensamento di tre intellettuali eminenti, a diverso titolo contigui a quella “somialtanza di famiglia” che va sotto il nome di postmoderno: Umberto Eco, Carlo Ginzburg e Maurizio Ferraris, tornati tutti, dopo essersi compromessi con concetti pericolosi quali l’opera aperta, il paradigma indiziario, il pensiero debole e la decostruzione, sotto il manto rassicurante della realtà. Che la realtà esista, che la si possa conoscere, rappresentare, comunicare e trasformare, sono gli assunti che gli avversari del postmoderno hanno sempre detto negati dalla loro bestia nera. Non stupisce dunque che il “ritorno alla realtà”, o al realismo, come poetica e come posizione filosofica, sia il ferro di lancia con cui si tenta di colpire al cuore chi sostiene, come avrebbe fatto il postmoderno, che la realtà è solo una costruzione discorsiva, una narrazione edificante, una girandola di interpretazioni. Non essendo un semiologo né un storico né un filosofo, non entrerò se non marginalmente nello specifico delle loro argomentazioni, e mi concentrerò invece su alcune spie lessicali comuni che mi appaiono rivelatrici.

Cominciamo con Eco. Che il suo nome venga automaticamente associato al postmoderno non è un arbitrio storiografico. È difficile immaginare un manifesto più

---

<sup>6</sup> Jameson 2007, 167.

<sup>7</sup> Fukuyama 1992; Kojève 1996.

<sup>8</sup> Sloterdijk 2006, 222.

<sup>9</sup> Jameson 2003.

perfetto per il postmoderno italiano delle sue *Postille al Nome della rosa*, uscite su «Alfabeta» nel 1983, dove Eco condensa in slogan efficaci tanti tratti delle poetiche postmoderniste, l'ironia, la mescolanza di alto e basso, il *double coding* eccetera; nonché del romanzo medesimo, che approdava col personaggio di Guglielmo, il frate investigatore controfigura di Occam e di Holmes, alla conclusione dell'impossibilità di predicare alcunché di vero laddove Dio non esista. Conclusione perturbante, da cui è come se Eco si ritraesse spaventato. Già *Il pendolo di Foucault* è non a caso tutto incentrato sugli errori, gli arbitri e le follie interpretative (mania del complotto, ricerca del segreto dei segreti) in cui incorrono coloro che non sanno elaborare il lutto per la perdita dell'assoluto. Nel 1990 Eco pubblica *I limiti dell'interpretazione*, dove si pone il problema di stabilire se, appunto, posto che non si sappia con certezza quale interpretazione è vera, non sia almeno possibile sancire che alcune non lo sono. Se la catena degli interpretanti è infinita, se la semiosi è un processo illimitato, è possibile porre un discrimine tra un'interpretazione giusta e una sbagliata, o si tratta solo di vedere quale di volta in volta viene riconosciuta come egemone all'interno di una determinata comunità interpretativa, come vorrebbero neopragmatisti quali Richard Rorty o Stanley Fish? Se l'intenzione dell'autore non costituisce più un criterio affidabile, sarà possibile trovare una *intentio operis* che salvaguardi il testo dal rischio di essere un mero supporto alle pulsioni dell'interprete? E più radicalmente ancora, se la mente umana, quando vuole produrre nuova conoscenza, deve affidarsi non alla deduzione o all'induzione ma piuttosto a quella forma di inferenza che Eco, seguendo Peirce, chiama l'abduzione, la conoscenza per ipotesi, l'irruzione nell'universo del probabile, cosa ci garantisce che le induzioni empiriche con cui cerchiamo di confermarla non siano un'estrema astuzia del demone maligno di Descartes, un'altra piega del velo di Maia, un ulteriore sussulto del nostro cervello immerso in una vasca, secondo l'argomento di Putnam e di *Matrix*? È sufficiente il richiamo alla dimensione fattuale – Proust non parla della bomba atomica, l'acqua bolle a cento gradi, i *Protocolli dei savi anziani di Sion* sono un falso – per esorcizzare il fantasma della kantiana inconoscibilità della “cosa in sé” e abdicare alla ricerca di una fondazione – e delimitazione – trascendentale della possibilità di sapere?

A questo Eco tenta di rispondere in *Kant e l'ornitorinco* e in *Dall'albero al labirinto*. Il nocciolo dell'argomentazione è il seguente. Ci sono cose che non si possono dire. C'è qualcosa, “là fuori” (“qualcosa”, secondo Eco, è la traduzione più esatta del concetto archetipo della filosofia occidentale, l'essere) che ci impedisce di dire tutto quello che vogliamo, proprio come nel mondo fisico non possiamo fare tutto quello che vogliamo: volare, attraversare i muri, sopravvivere in assenza di ossigeno. Si tratta con ogni evidenza di un'analogia (perché, di fatto, noi possiamo effettivamente dire tutto quello che vogliamo), incentrata non a caso su una metafora. Esiste uno «zoccolo duro dell'essere», che Eco propone di vedere non come una radice prima, un fondamento, ma piuttosto come un insieme di «linee di resistenza». Nel *continuum* del mondo c'è qualcosa «come delle nervature del legno o del marmo che rendono più agevole tagliare in una direzione piuttosto che nell'altra (...). L'essere può non avere un senso ma *ha dei sensi*; forse non

dei sensi obbligati, ma certo *dei sensi vietati*». <sup>10</sup> Prova ne è che alcune sue interpretazioni sono manifestamente false.

Notevole è qui la serie di slittamenti in cui incorre il ragionamento. Intanto l'analogia tra il dire e il fare, o meglio tra il non poter fare e il non poter dire. Poi l'inferenza circa l'esistenza di "qualcosa" dalla constatazione di un mancato poter fare. Infine il salto concettuale: dall'ipotesi che l'essere esiste perché ci dice di no si passa alla definizione che l'essere è appunto quella cosa che ci dice di no. Poiché alcune sue interpretazioni sono false, allora la realtà esiste. Ribaltando la formula di Spinoza, «verum index sui et falsi», il falso diventa indice del vero. Non a caso Eco, in un saggio contenuto nel volume collettivo *Bentornata realtà*, ha definito il suo realismo un «realismo negativo». <sup>11</sup> Un eccesso di modestia. Si tratta piuttosto della reintroduzione surrettizia, sia pure in forma rovesciata, dell'argomento ontologico di Anselmo di Aosta: là, Dio deve esistere perché se posso pensare un essere perfetto ovvero completo di tutti i predicati non posso non attribuirgli il predicato dell'esistenza, cosa che nuocerebbe alla sua perfezione; qui, la falsità di un enunciato implicita necessariamente non la verità dell'enunciato contrario, ma l'esistenza del referente cui entrambi si riferiscono.

Il non potere (non poter fare, non poter dire) si fa garante dell'esistenza del vero. La verità si apprende solo dalle sconfitte. Di cos'altro parlavano d'altronde *Il nome della rosa* e *il Pendolo di Foucault*? Anche perché dall'altra parte i sensi sono vietati. Mentre sul versante del vero non possiamo che continuare ad affidarci pragmaticamente al consenso della comunità, versione storicizzata e contingente del trascendentale kantiano. «Instabile fondazione, quella basata sullo pseudo-trascendentale della Comunità (...): eppure è il Consenso della Comunità che ci fa oggi propendere per l'abduzione kepleriana piuttosto che per quella di Tycho Brahe. Naturalmente la Comunità ha provveduto quelle che si chiamano prove, ma non è l'autorevolezza della prova in se stessa quella che ci convince, o ci trattiene dal falsificarla: è piuttosto la difficoltà a mettere in questione una prova senza sconvolgere l'intero sistema, il paradigma che le sorregge». In parole più semplici, vero è «ciò su cui il buon senso concorda alla luce di mille esperienze registrate e confesse», ciò che sarebbe troppo costoso mettere in questione. <sup>12</sup> Che il vero si ricavi da un'impossibilità epistemologica a sua volta radicata in un'impossibilità pratica è il punto dirimente: le comunità non sono solo macchine per fabbricare enunciati, ma dispositivi di integrazione tra il sapere e il potere. Muovendo da una constatazione di ridotta *agency* (che in certe comunità può avere risvolti pragmatici molto gravi, come il rogo o la decapitazione o la bocciatura a un concorso), si eleva la limitazione stessa a fondamento. Ragion pura e ragion pratica, più che articolarsi, collassano. Il realismo

---

<sup>10</sup> Eco 1997, 37-39; corsivi dell'autore.

<sup>11</sup> Eco, *Di un realismo negativo*, in De Caro, Ferraris 2012, 105.

<sup>12</sup> Eco 2007, 443.

come accettazione del limite si applica perfettamente alla sfera dell'etica; trasposto di peso in quella della conoscenza è un'evidente tentativo di trasformare una paura in desiderio (il desiderio, diceva Kant, è il terreno d'azione della ragion pratica). Solo il desiderio può far passare per accettabile quella che sul piano logico è un'evidente petizione di principio: la possibilità che un'interpretazione sia falsa, che era il *quod demonstrandum*, diventa la prova dell'esistenza di ciò che la falsifica. Laddove occorre provare che è possibile distinguere tra interpretazioni false e interpretazioni vere, si allega la palese falsità di alcune interpretazioni per inferirne l'esistenza della verità. Ma se il falso dimostra il vero, chi dimostra il falso?

Desiderio, impossibilità, ragion pratica. Ci torneremo. Rivolghiamoci adesso a Carlo Ginzburg. Ciò che lo ha reso uno dei più influenti storici italiani è, prima ancora della sua storiografia, la riflessione teorica che la sorregge, affidata a un saggio famoso, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, uscito per la prima volta in un volume collettivo del 1979 dal titolo eloquente *Crisi della ragione*,<sup>13</sup> e in una serie di raccolte di saggi (*Occhiacci di legno*, *Rapporti di forza*, *Il filo e le tracce*) pubblicate dopo l'uscita della sua opera più ambiziosa, *Storia notturna*. A scorrerli in sequenza cronologica è impossibile non accorgersi di un ripiegamento, dalle arditezze di *Spie* all'insistenza dei testi più recenti sul fatto che la storiografia, per quanto congetturale (il passato non c'è più, e non è riproducibile in esperimento), è pur sempre una disciplina referenziale che ricerca la verità su qualcosa che è esistito realmente. Non che in *Spie* si sostenesse il contrario: la differenza è tutta nel come.

Ginzburg ha riflettuto a lungo su analogie e differenze tra il mestiere dello storico e quello del giudice.<sup>14</sup> E non a caso le parole chiave della sua ricerca, indizi prima, prove poi, provengono dal lessico giuridico. Il giudice non può condannare se dispone solo di indizi: ha bisogno di prove. Che tre indizi facciano una prova è vero solo nei regimi totalitari. Lo storico, invece, anche quando non dispone di prove, può e deve congetturare affidandosi al fatto che una conoscenza ipotetica non è una conoscenza nulla, ma è comunque un'approssimazione al reale. Il paradigma indiziario è una pratica che accomuna il medico della tradizione ippocratica, che lavora su sintomi e non vede mai la malattia in sé, il conoscitore d'arte alla Giovanni Morelli, che attraverso i dettagli fa e disfa attribuzioni di dipinti e sculture, il detective alla Sherlock Holmes e lo psicoanalista che non ha accesso all'inconscio se non per la via indiretta dei lapsus, dei

---

<sup>13</sup> Gargani 1979; ora in Ginzburg 1986.

<sup>14</sup> Ginzburg 2006.

sogni e dei sintomi. Alle loro spalle, più dispositivo antropogenetico che *techné*, quel singolare impasto di competenze pratiche e competenze cognitive che abbiamo ereditato dai nostri progenitori, i cacciatori del paleolitico. Il sapere indiziario è un sapere di tipo venatorio. Con una differenza, però: se il cacciatore, inferendo dalle orme il passaggio di una preda, può poi mettere le mani sulla preda, su cosa mette le mani lo storico? Sempre e soltanto su una congettura: «la conoscenza storica è indiretta, indiziaria, congetturale».<sup>15</sup> Il che non vuol dire che sia impossibile: «Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi – in grado di decifrarla».<sup>16</sup>

Ma chi garantisce, ecco il punto, che la decifrazione sia giusta? Nella conclusione di *Spie*, Ginzburg è costretto a chiamare in causa la screditatissima categoria dell'intuizione, sia pure proponendo di tradurla come «ricapitolazione fulminea di processi razionali».<sup>17</sup> Benissimo. Ma si tratta pur sempre di processi che rimangono proprietà dell'interprete, non del mondo. Lo iato tra conoscenza e realtà non è colmato. Lo scetticismo storico, che tanto ha contribuito tra Seicento e Settecento alla messa a punto del moderno metodo storiografico come procedimento distinto dalla *narratio* retorica e dall'antiquaria erudita, non è scongiurato. Della storiografia, lo scetticismo è stato il lievito, non la tara.<sup>18</sup> Perché Ginzburg ha sentito il bisogno negli ultimi anni di ritornare ossessivamente sul problema dichiarandolo risolvibile in linea non di fatto ma di diritto?

Per due ordini di motivi, credo. Il primo è senz'altro *Storia notturna*, il grande libro dedicato al Sabba. Coniugando morfologia e storia attraverso il censimento di una impressionante rete di analogie tra miti, riti, fiabe, superstizioni e culti sciamanici, Ginzburg ha ipotizzato di essere giunto alla matrice primordiale di ogni racconto possibile (ivi compreso quello storico): il viaggio tra i morti, sfondo ultimo della cultura – e forse della natura – umana.<sup>19</sup> Dalla storia all'origine, di cui per definizione non può darsi storia: il passo è lungo. Specie se per origine si intende non soltanto "inizio" ma anche "arché", comando, regola, esempio, dunque paradigma, ovvero ciò che avendo dato il primo impulso continua a vigere ancora e presumibilmente vigerà sempre. Dal paradigma indiziario, sempre costitutivamente in difetto di certezza in quanto impossibilitato al riscontro consentito al cacciatore o al medico (la preda raggiunta, la cura che funziona), alla postulazione di un paradigma generale della natura umana che

---

<sup>15</sup> Ginzburg 1986, 171.

<sup>16</sup> Ivi, 191.

<sup>17</sup> Ivi, 193.

<sup>18</sup> Che già la storiografia antica si sia istituita come critica dell'affabulazione genealogica, del mito, della leggenda e della trasmissione orale del sapere, è stato mostrato in modo convincente da De Certeau 2002.

<sup>19</sup> Ginzburg 1989, 289.

non è possibile addurre nemmeno per via abduktiva, ma solo speculativa. È come se Ginzburg, come già Eco, si fosse affacciato su un abisso, ovvero sui limiti della conoscenza umana: di conoscenza possibile in conoscenza possibile, fino alla soglia della conoscenza impossibile. E se ne fosse anche lui ritratto, come prova l'insistente ricorso, nei saggi scritti dopo *Storia notturna*, al concetto di prova, marginale invece in *Spie*.<sup>20</sup>

A ciò ha contribuito, seconda ragione, la fortuna di un altro paradigma che con quello indiziario ha indubbe parentele: il paradigma costruzionista, che ha fatto seguito alla cosiddetta e mal denominata "svolta linguistica", e di cui sono alfieri autori come Hayden White, Frank Ankersmit, Michel De Certeau e François Hartog. Un paradigma in cui Ginzburg legge sostanzialmente il ritorno dell'antico scetticismo storiografico, la riduzione della storia a retorica, il nichilismo epistemologico secondo cui ogni conoscenza è soltanto un punto di vista interessato sul mondo. Ovvio dunque che cerchi in ogni modo di smarcarsene. Che ne sarebbe infatti di una storiografia che ha rinunciato all'idea di prova, di verifica dell'adeguatezza tra eventi ed enunciati? Per Ginzburg la risposta è chiara: non sarebbe più storiografia ma qualcos'altro. Venuto meno l'ancoraggio referenziale, ogni documento testimonia solo di se stesso. Un conto è riconoscere l'inevitabile intervento del fattore soggettivo in ogni atto di conoscenza. Un altro conto è rinchiudere il discorso storiografico in una dimensione solipsistica il cui solo elemento di legittimazione è la coerenza e la correttezza con cui vengono poste e rispettate le regole del gioco linguistico che si è scelto di giocare. L'esito ultimo della riduzione della storia a retorica non è per Ginzburg un'apertura ma piuttosto una chiusura della possibilità stessa di comunicare un sapere. Chiusura che rende impossibile ogni distinzione non solo tra il vero e il finto (storiografia e romanzo), ma tra il vero e il *falso*. Unico banco di prova di un discorso sarebbe allora la sua efficacia performativa, unico criterio di classificazione l'appartenenza dichiarata a un genere. Cosa consente ad Hayden White, si chiede Ginzburg, di chiamare "realisti" storici ottocenteschi come Ranke, Michelet o Tocqueville, dal momento che non accetta di porre a verifica l'adeguatezza dei loro enunciati alla realtà che intendono descrivere? Se si trascura ciò, la storiografia si riduce a un semplice «documento ideologico».<sup>21</sup>

Pericolo che può essere scongiurato, esattamente come in Eco, attraverso due postulati (ma ciò che è postulato è tale proprio perché non è dimostrato). Il primo è il riferimento comune a «qualcosa che dobbiamo chiamare, *faute de mieux*, "realtà esterna"»: dove si noterà subito il tono difensivo e l'*excusatio non petita* con cui si

---

<sup>20</sup> Ginzburg 2000.

<sup>21</sup> Ginzburg 2007, 309.

convoca ciò dovrebbe invece costituire l'orgoglioso fondamento della propria pratica.<sup>22</sup> Il secondo è l'esistenza del falso, il più forte argomento che si possa opporre agli scettici, in quanto esso implica di per se stesso la presupposizione, scrive Ginzburg, «di una realtà esterna che nemmeno le virgolette riescono a esorcizzare»: dove è evidente che l'unico esorcismo in atto qui è proprio quello del dubbio se alla realtà esterna si possa mai avere un accesso che travalichi la credenza e approdi alla certezza.<sup>23</sup>

Come già in Eco, il ragionamento è circolare. Perché di nuovo: se il falso dimostra l'esistenza del vero, chi dimostra il falso? E così via all'infinito. Più interessante e sintomatica è la motivazione che spinge Ginzburg a questo passaggio dalla credenza alla certezza. Motivazione apotropaica (*Storia notturna*), polemica (il costruzionismo postmoderno), ma soprattutto pratica, politica nel senso più ampio del termine. Non è un caso che il suo idolo polemico, Hayden White, si sia trovato nei guai di fronte al caso eclatante del negazionismo della Shoah. Cosa autorizza White, si chiede giustamente Ginzburg, a sostenere che l'interpretazione dei negazionisti non è buona quanto un'altra? La risposta, ancora una volta, è pratica, e Ginzburg lo pensava da tempo. Già in un saggio del 1984 aveva scritto: «Se non fosse stata capace di correggere le proprie immaginazioni, aspettative o ideologie sulla base delle indicazioni (talvolta sgradevoli) provenienti dal mondo esterno, la specie *Homo sapiens* si sarebbe estinta da un pezzo. Tra gli strumenti intellettuali che le hanno consentito di adattarsi all'ambiente circostante (naturale e sociale), via via modificandolo, va inclusa anche la storiografia».<sup>24</sup>

Il fatto è che la specie umana ha ottimi motivi per dar credito alle proprie credenze, pur sapendole provvisorie e modificandole quando è il caso. Lungi dall'essere un fondamento, la verità è un fattore adattivo, ed è questo che la rende desiderabile. Col che rieccoci di nuovo in piena ragion pratica. O credi o ti estingui. Una conclusione con cui anche Nietzsche sarebbe perfettamente d'accordo.

Il che ci porta a Maurizio Ferraris, che si è a lungo esercitato su Nietzsche provenendo da maestri come Gianni Vattimo e Jacques Derrida. Da una ventina d'anni a questa parte, però, ha avuto una svolta realistica (diversamente da Eco e da Ginzburg, che credo la negherebbero rivendicando una fondamentale continuità al loro discorso). Dall'ermeneutica è passato all'ontologia, un suo libro si intitola significativamente *Il mondo esterno* (tesi: esiste e ne ho le prove), e si è fatto promotore di un "nuovo realismo" di cui ha stilato il manifesto.<sup>25</sup> Non ripercorrerò qui le argomentazioni con cui accusa il postmoderno di essere una maldestra negazione dell'esistenza della realtà, in particolare della realtà naturale, che secondo i postmoderni sarebbe anch'essa socialmente costruita

<sup>22</sup> Ivi, 227.

<sup>23</sup> Ivi, 12.

<sup>24</sup> Ivi, 310.

<sup>25</sup> Ferraris 2012.

mentre, concede Ferraris, socialmente costruita è solo la realtà sociale. Il che è perfettamente condivisibile, al punto che viene da chiedersi se davvero qualcuno – a parte il vescovo Berkeley e i romanzi di fantascienza – abbia mai seriamente sostenuto il contrario: dubitare che la credenza sia certezza non significa avere la certezza dell'inesistenza. Ci sarà anche stato da qualche parte, in qualche dipartimento, magari di *Cultural Studies*, qualche improvvido fondamentalista dell'irrealtà, perché si sa che l'università ospita di tutto, ma che costruito c'è a polemizzare con gli improvvidi? Per questo forse Ferraris è parco nell'allegare testimonianze delle tesi dei suoi avversari circa il fatto che la luna non esiste se non la vediamo o che l'atomo ce lo siamo costruiti noi tramite la conoscenza prospetticamente interessata che ne abbiamo, e sceglie piuttosto, alla ricerca di contraddittori degni di questo nome, di risalire alle radici sostenendo che il postmoderno è il frutto, tardivo e malriuscito ma legittimo, dello schematismo kantiano e del prospettivismo nietzschiano; col rischio, però, di forzare visibilmente le intenzioni degli autori che confuta.

A Kant, Ferraris ha dedicato un saggio scintillante di intelligenza in cui smonta i capisaldi della sua filosofia trascendentale, accusandolo di confondere descrizione della scienza e descrizione dell'esperienza, di sovrapporre gnoseologia e ontologia, e di molte altre fallacie.<sup>26</sup> Poiché come ho già detto non sono un filosofo, mi manca la competenza per valutare la correttezza della sua ricostruzione (che è comunque brillante e persuasiva, ma valga qui l'*epoché* del profano). Quello che però proprio non si riesce a ricavarne è che Kant, distinguendo tra fenomeno (conoscibile) e noumeno (inconoscibile ma postulabile in sede di ragion pratica) abbia mai affermato che la realtà 1) non si sa se esista, e 2) in subordine, se esiste deve conformarsi *in sé* e quasi *sua sponte* al nostro modo di conoscerla, come se per avere il privilegio di essere presa in considerazione da noi altri, i soggetti, non le restasse che configurarsi docilmente a fenomeno: limite suo, suo onere, sua preoccupazione, se non vuole incorrere nel nostro disinteresse. Anche dalle contestazioni di Ferraris appare chiaro che Kant ha detto invece che i portatori del limite sono piuttosto i soggetti, i quali possono conoscere la realtà soltanto attraverso i loro costitutivi strumenti di conoscenza, sensibilità, intelletto, categorie, schemi ecc. Se sia giusto o sbagliato il modo in cui Kant descrive questa conoscenza, generalizzando per tutta l'esperienza la fisica newtoniana del suo tempo o ricorrendo a uno strumento non si sa quanto affidabile come il trascendentale, non qui è il punto in questione. Cuore del suo argomento rimane pur sempre, ed è in fondo l'unico trascendentale non in discussione, che noi siamo fatti come siamo fatti, e che è solo per come siamo fatti che possiamo conoscere le cose, il che non ha niente a che vedere con un soggetto legislatore che fa e disfa il mondo sulla base della sua conoscenza. Dottrina del limite, la filosofia kantiana diventa in Ferraris esattamente quella *ubris* metafisica da cui Kant voleva guarire

---

<sup>26</sup> Ferraris 2004.

il pensiero, mentre a rigore per lui i soli seguaci di Kant che ci hanno visto giusto ragionando conseguentemente sono Fichte (è l'Io che pone il mondo), e Schopenhauer (proprio così, anche se sbaglia a farlo perché è lui stesso una parvenza della volontà di vivere, e comunque ben gli sta).

Stesso discorso per Nietzsche, cui Ferraris ha dedicato di recente una biografia filosofica per immagini e aneddoti dove affronta però anche i nodi principali della sua speculazione.<sup>27</sup> Senza pretendere di voler rendere univoco e coerente un pensiero impossibile da sistematizzare come il suo – non ci riuscì lui stesso, ed il caso di dire forse per fortuna –, prendiamo in esame il suo passo più abitualmente incriminato, a pari merito con quello secondo cui non ci sarebbero fatti ma solo interpretazioni. Quando Nietzsche scrive che il mondo vero è diventato favola non intende dire banalmente che allora tutto è falso e ognuno fa come gli pare, ma che il nostro mondo, il mondo di cui disponiamo, il mondo di quaggiù, *questo* mondo, non ha più bisogno, per essere compreso, agito e trasformato, dell'ausilio di un mondo superiore, altro, più vero (il cristianesimo, il platonismo, la metafisica, forse perfino una certa idea della logica). Da cui l'accusa alla religione e alla metafisica di essere mosse dal risentimento, la radice e non l'antidoto del nichilismo. Poiché questo mondo non ti basta, hai bisogno di immaginarne un altro che lo riscatti e ti riscatti. È quest'altro mondo, il mondo “più vero del vero”, a essere diventato favola, dichiarazione di immanentismo radicale da parte di chi aveva riconosciuto in Spinoza un proprio precursore. Uno è il mondo, una è la sostanza, e non ci occorre nient'altro.<sup>28</sup> Se Dio è morto, sarà superuomo, scrive Nietzsche, chi avrà la forza di sopportarne il decesso senza dare in ismanie (il che peraltro capitava spesso a lui per primo): “Quali uomini si riveleranno allora i più *forti*? I più moderati, quelli che non hanno *bisogno* di principi di fede estremi, quelli che non solo ammettono, ma anche amano una buona parte di caso, di assurdità, quelli che sanno pensare all'uomo con una notevole riduzione del suo valore, senza per questo diventare piccoli e deboli”.<sup>29</sup> Nietzsche non sarà tutto qui; ha detto sicuramente anche altre cose, e soprattutto con altro tono; ma ha detto anche queste, e un'interpretazione deve trovar loro posto. E lo stesso si potrebbe dire del famigerato “niente fatti, solo interpretazioni”, da cui, fatta la tara dello stile patetico e un po' reclamisticamente corrivo cui purtroppo Nietzsche indulgeva spesso e volentieri, può derivare il pensiero molto ragionevole che, da un punto di vista sia epistemologico che pratico, a essere pertinenti non sono tanto le cose, ma le relazioni tra le cose (da qui è partito per esempio lo strutturalismo, Saussure in testa; ma tutta la fisica moderna ne era già convinta, ivi compresa la meccanica quantistica); e quello, altrettanto laico e sensato, che siccome, almeno per quello che riguarda il mondo

<sup>27</sup> Ferraris 2014.

<sup>28</sup> Per la verità nel suo libro su Nietzsche Ferraris fa affiorare per un momento questa ipotesi, ma la scarta subito senza discuterla; cfr. Ferraris 2014, 127.

<sup>29</sup> Nietzsche 2006, 19; corsivi dell'autore.

umano, è un po' difficile che le cose abbiano rapporti tra di loro, sono i rapporti tra gli umani a dover essere messi sotto osservazione, onde già Marx aveva detto che una merce non è tanto una cosa ma un rapporto sociale mediato tra soggetti (anche se supportato da un oggetto di cui nessuno si sogna di mettere in dubbio l'esistenza).

La vera domanda è comunque cosa abbia spinto Ferraris a forgiarsi un idolo polemico tanto fragile da poter essere inquadrato concettualmente solo attraverso le fallacie dei suoi precursori, caricati delle colpe che si vogliono attribuite ai loro supposti epigoni. Il mio sospetto, come già per Eco, è che si tratti di una motivazione più desiderante che teorica. Il che, per inciso, renderebbe meno flagrante anche la contraddizione implicita nel sostenere che il postmoderno è sciocco e però ha funzionato fin troppo. Ha funzionato nonostante sia sciocco? O proprio perché è sciocco? Come che sia, nato come istanza emancipativa ma minato dalla fallacia che lo porta a confondere ontologia ed epistemologia, sapere e potere, descrizione della realtà e sua supina accettazione, il postmoderno costituisce per Ferraris il sostrato filosofico del populismo contemporaneo: dai filosofi è trasmigrato ai pubblicitari, agli *spin doctors* e ai politici. Ora, a parte che i populistici sono i più accaniti assertori dell'assoluta e indiscutibile verità dei loro enunciati (è per questo che sono tali), il punto è anche qui lo slittamento dal conoscitivo all'etico. Un mondo in cui il postmoderno non fa argine e anzi agevola l'ascesa del populismo, prima ancora che falso o vero, è per Ferraris meno desiderabile di un mondo in cui il realismo ridia fiato al pensiero critico. Desiderabile, dunque questione di volontà, non di conoscenza. Che il mondo esterno ci sia è meglio per noi: «Se non esiste il mondo esterno, se tra realtà e rappresentazione non c'è differenza, allora lo stato d'animo predominante diviene la malinconia, o meglio ancora quella che potremmo definire come una sindrome bipolare che oscilla tra il senso di onnipotenza e il sentimento della vanità del tutto».<sup>30</sup> La spinta propulsiva del nuovo realismo è etica, ove si intenda con Aristotele l'etica come la disciplina che si chiede cosa è razionalmente desiderabile per una buona vita in comune. Ferraris lo ammette apertamente: «l'argomento decisivo per il realismo non è teoretico bensì morale, perché non è possibile immaginare un comportamento morale in un mondo senza fatti e senza oggetti».<sup>31</sup> Dove si vede di nuovo con chiarezza il passaggio da "il mondo com'è" a "il mondo come lo voglio". Non è anche questa volontà di potenza? Lo spettro di Nietzsche non è così facile da esorcizzare.

Significativo è poi che Ferraris, per caratterizzare il mondo esterno, abbia adottato con felice istinto retorico un aggettivo preso di peso dal lessico etico e giudiziario come «inemendabile».<sup>32</sup> La realtà naturale è inemendabile perché continua a essere quello che

---

<sup>30</sup> Ferraris 2012, 25.

<sup>31</sup> Ivi, 63.

<sup>32</sup> Ferraris 2009, 92.

è anche se noi non la conosciamo: la pioggia bagna anche chi non sa la formula chimica dell'acqua. Inemendabile, anche se non sempre, è spesso anche la realtà sociale: si può provare a fare la rivoluzione, soltanto che di solito non riesce e poi comunque non funziona. Ma sono le connotazioni del termine a colpire. Intanto la sua flessione negativa, privativa, che allude a un "non si può" del tutto analogo all'essere che dice di no di Umberto Eco. Poi la sfumatura di colpa, di debolezza, di caduta e di peccato che implica. Inemendabile, detto di un atto, significa che non è proprio più possibile metterci una pezza: non è singolare estendere metaforicamente questa proprietà all'intera struttura del reale, naturale e sociale? Perché, nel mondo umano, inemendabile è a rigore solo il *manque* che non (ci) si riesce a perdonare e che per questo suscita risentimento: ancora Nietzsche.

Ma un realismo secondo cui con la realtà non ci si può far molto non è poi così lontano, almeno sul piano delle *Stimmungen* che suggerisce, da quel postmoderno che aveva preso le mosse proprio dalla denuncia delle eccessive promesse di *agency* con cui la modernità avrebbe turlupinato il soggetto. Ne fa fede del resto il tono di Ferraris, sempre ilare e divertito anche quando sostiene lui pure che il soggetto si è sovrastimato e che noi, in quanto soggetti, non possiamo alla resa dei conti fare chissaché: conclusione malinconica ma espressa con la sobria ironia di chi non ne fa un dramma e guarda il bicchiere mezzo pieno. Molto postmoderno – specie nella sua variante ludica, che è poi quella più invisibile ai suoi detrattori<sup>33</sup> – si è scritto così. Lo stile, come si sa, testimonia non meno delle idee.<sup>34</sup>

Concludiamo. Realismo negativo, realtà esterna come *faute de mieux*, inemendabilità come ontologia, sono dispositivi linguistici disforici che alludono a uno stato di mancata potenza. Ma potenza, nel senso sia aristotelico che spinoziano, è il miglior equivalente di *agency*, un termine che si traduce male in italiano<sup>35</sup> *Agency* è possibilità di agire, anche se non in assoluto ma in una situazione determinata e delimitata: una virtualità non ancora passata all'atto ma in grado di farlo. Di questa diminuzione di potenza, del venir meno della promessa moderna che il destino del soggetto sia quello di inverarsi nella

---

<sup>33</sup> Tacciata per esempio da Romano Luperini di "ilare nichilismo" (Luperini 2005, 12).

<sup>34</sup> Detto ciò, non condivido la tesi che Ferraris sia un postmodernista mascherato che mantiene in vita surrettiziamente ciò che fa mostra di voler distruggere, ovvero un nemico del realismo che si spaccia per suo difensore, sostenuta da D'Agostini 2013. Ciò che qui importa è piuttosto quanto i critici del postmoderno condividano col loro idolo polemico un malinconico scetticismo circa il fatto che la realtà sia più che tanto - per riprendere una bella espressione di Roland Barthes - "operabile" (cfr. Barthes, 1994, 608).

<sup>35</sup> Balibar, Laugier 2004. I linguisti parlano di «agentività», ma il termine non ha attecchito nell'uso comune.

trasformazione del mondo, il postmoderno è stato un sintomo anche quando la diagnosi sembrava formulata in toni euforici.

Ma pur sempre all'interno dello stesso orizzonte di impossibilità si muovono i suoi critici. Il risentimento antipostmoderno resta chiuso nella sintomatologia del male da curare. Per uscirne dovrebbe radicalizzare l'impulso pragmatico che lo muove, e di cui però paventa il risvolto nichilistico, invece di ricavare il possibile (la conoscenza, l'interpretazione, la critica) dalla constatazione di ciò che è impossibile, inemendabile, negativo. L'ossessione epistemologica che accomuna postmoderni e antipostmoderni, e di cui la querelle tra realismo e antirealismo è un sottoprodotto, è solo una battaglia di sganciamento dalla vera questione, che non è la conoscenza della realtà ma la sua agibilità, la possibilità di insediarsi come soggetti.

Possibilità oggi negata, da cui il diffuso senso di impotenza che accomuna il linguaggio dei contendenti. Nel diagnosticare questa impotenza, i postmoderni sono stati in fondo più realisti dei loro avversari persi dietro al miraggio che ove fosse possibile dimostrare l'esistenza della realtà le cose ricomincerebbero a funzionare. Ma l'esistenza della realtà non è mai stata davvero in discussione se non negli esperimenti *per absurdum* di qualche filosofo. In questione, invece, è la sua relazione con la prassi umana, e mai nella storia si è risposto a un difetto di prassi con un incremento di conoscenza. Che sia invece la prassi ad andarsi a cercare la conoscenza di cui ha bisogno non ha nulla di scandaloso, ed è anzi normale, come dimostrano loro malgrado anche quelli che se ne scandalizzano. Imputare al postmoderno la paralisi di cui è sintomo rischia di essere, più che un ritorno al realismo, una riedizione del sogno idealistico dell'onnipotenza del pensiero. Non è da qui che verrà la soluzione. Ma scommettiamo anche noi, come i nuovi realisti, sul fatto che se non la conosciamo ancora non significa che non ci sia o non ci sarà. Scommessa pratica, va da sé. La sola che sia possibile.

## BIBLIOGRAFIA

BALIBAR, E. LAUGIER, S. 2004. "Agency" in *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. A cura di B. Cassin. Paris: Seuil/Robert.

CASSIN, B. (a cura di) 2004. *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil/Robert.

BARTHES, R. 1994. "S/Z" in *Oeuvres Complètes*, t. 2, Paris: Seuil.

CESERANI, R. 1997. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.

D'AGOSTINI, F. 2013. *Realismo? Una questione non controversa*. Torino: Bollati Boringhieri.

DE CARO, M. e FERRARIS, M. (a cura di) 2012. *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*. Torino: Einaudi.

DE CERTEAU, M. 2002. *Histoire et psychanalyse. Entre science et fiction*. Paris: Gallimard.

ECO, U. 1997. *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.

- 2007. *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- 2012. "Di un realismo negativo", in *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*. A cura di M. De Caro, M. Ferraris. Torino: Einaudi.
- FERRARIS, M. 2004. *Goodbye Kant! Cosa resta oggi della Critica della ragion pura*. Milano: Bompiani.
- 2009. *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*. Roma-Bari: Laterza.
- 2012. *Manifesto del nuovo realismo*. Roma-Bari: Laterza.
- 2014. *Spettri di Nietzsche. Un'avventura umana e intellettuale che anticipa le catastrofi del Novecento*. Milano: Guanda.
- FUKUYAMA, F. 1992. *La fine della storia e l'ultimo uomo*. Milano: Rizzoli.
- GARGANI, A. (a cura di) 1979. *Crisi della ragione*. Torino: Einaudi.
- GINZBURG, C. 1986. *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi.
- 1989. *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torino: Einaudi.
- 2000. *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano: Feltrinelli.
- 2006. *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri*. Milano: Feltrinelli.
- 2007. *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*. Milano: Feltrinelli.
- JAMESON, F. 2003. *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*. Milano: Sansoni.
- 2007. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Roma: Fazi.
- KOJÈVE, A. 1996. *Introduzione alla lettura di Hegel*. Milano: Adelphi.
- LYOTARD, J.F. 1981. *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli.
- LUPERINI, R. 2005. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida.
- NIETZSCHE, F. 1968. "Così parlò Zarathustra." In *Opere di Friedrich Nietzsche*. Milano: Adelphi.
- 1984. *Genealogia della morale*. Milano: Adelphi.
- 2006. *Il nichilismo europeo. Frammento di Lenzerheide*. Milano: Adelphi.
- SLOTERDIJK, P. 2006. *Il mondo dentro il capitale*. Roma: Meltemi.
- VATTIMO, G. 1981. *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*. Milano: Feltrinelli.
- 1989. *La società trasparente*. Milano: Garzanti.



*CoSMo*  
*Comparative Studies*  
*in Modernism*

<http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/>  
[cosmo@unito.it](mailto:cosmo@unito.it)

© 2012  CENTRO STUDI  
ARTI DELLA MODERNITÀ  
<http://centroartidellamodernita.it/>