

CoSMo

Comparative Studies
in Modernism



1/2012

Oltre il postmoderno?

A cura di Marta Ciccolari Micaldi



COMITATO DI DIREZIONE

Direttori editoriali

Roberto GILODI, Università di Torino
Giuliana FERRECCIO, Università di Torino
Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino
Federico VERCELLONE, Università di Torino

Direttore responsabile

Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino

COMITATO DI REDAZIONE

Anna BATTAGLIA, Università di Torino	Alberto MARTINENGO, Università di Torino
Marta CICCOLARI MICALDI, Università di Torino	Massimo MAURIZIO, Università di Torino
Cristina COSTANTINI, Università di Bergamo	Roberto MERLO, Università di Torino
Chiara LOMBARDI, Università di Torino	Daniela NELVA, Università di Torino
Luigi MARFÈ, Università di Torino	

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Luigi MARFÈ, Università di Torino
Alberto MARTINENGO, Università di Torino

CONTATTI

sito web: <http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/>

e-mail: cosmo@unito.it

COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo	Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila
Ann BANFIELD, University of California, Berkeley	Roberto GILODI, Università di Torino
Olaf BREIDBACH, Universität Jena	Sergio GIVONE, Università di Firenze
Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino	William MARX, Univ. Paris Ouest Nanterre La Défense
Daniela CARPI, Università di Verona	Chiara SANDRIN, Università di Torino
Melita CATALDI, Università di Torino	Chiara SIMONIGHI, Università di Torino
Remo CESERANI, Stanford University	Paolo TORTONESE, Université de Paris III
Anna CHIARLONI, Università di Torino	Carla VAGLIO, Università di Torino
Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa	Barbara ZANDRINO, Università di Torino
Elio FRANZINI, Università di Milano	

EDITORE

Centro Studi "Arti della Modernità"
c/o Dipartimenti di Studi Umanistici
v. S. Ottavio 20, 10128 Torino
<http://artidellamodernita.it/>

© 2011 Centro Studi "Arti della Modernità"

ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

5. Marta CICCOLARI MICALDI, *Introduzione*

PERCORSI

11. Ann BANFIELD, *Il pessimismo di Proust: un antidoto per Beckett*
26. Giovanni BOTTIROLI, *La società delle pulsioni e il declino della plasticità*
39. Caius DOBRESCU, *What Is It Like to Be a Compass Needle? The Cognitive Potential of Literary Criticism, the Pleasure of Thinking, and the Kantian Notion of "Mutual Assistance of the Faculties"*
49. Federico LUISETTI, *The Savage Decolonialist. Notes on Critical Exoticism*

FOCUS: Oltre il Postmoderno?

57. Maurizio FERRARIS, *Il populismo come perversione del postmoderno*
63. Roberto GILODI, *Ermeneutica del frammento e narrazione. Storia e memoria in W.G. Sebald*
71. Hermann DOROWIN, *Ransmayr postmoderno?*
83. Marta CICCOLARI MICALDI, *Pienezza ed esaurimento del romanzo americano contemporaneo. Una linea di interpretazione da John Barth a Jonathan Franzen*
93. Ugo PANZANI, *Oltre il postmoderno. Libertà positive in Infinite Jest di David Foster Wallace e Underworld di Don DeLillo*
103. Simona PORRO, *Postmodern, or else? The case of Maus by Art Spiegelman*
113. Gianluigi SIMONETTI, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*
121. Davide DALMAS, *Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo contemporaneo*
129. Stefano GIOVANNUZZI, *Stella del mattino: New Italian Epic*

SOMMARIO

137. Beatrice MANETTI, *Esperienze che non sono la mia. Vissuto dell'io e memoria dell'altro in Helena Janeczek e Andrea Bajani*

LETTURE

147. Franca D'AGOSTINI, *Fatti e interpretazioni, o fraintendimenti e falsificazioni?*

Introduzione

Marta CICCOLARI MICALDI

La rivista accademica “CoSMo. Comparative Studies in Modernism” è la realizzazione di un progetto nato, sottoforma di intenzione e proposito – e dunque, in quanto tale, idea entusiasmante ma dagli esiti incerti –, nell’autunno del 2011 durante una riunione dei membri del Centro Studi Arti della Modernità di Torino. Sollecitati dal desiderio di raccogliere in una pubblicazione periodica alcuni dei più invitanti e significativi contributi alle giornate di studio organizzate dal medesimo Centro, alcuni membri formano – coinvolgendo studiosi nazionali e internazionali, e mettendo in moto una rete di contatti flessibile e crescente – un comitato scientifico e altri vengono coinvolti per costituire un’apposita redazione. Lo spettro delle materie indagate si prefigura, sin dall’inizio, piuttosto ampio: Literature, Law, Philosophy and the Arts, così indica il sottotitolo della rivista; a completamento di tale scelta di contenuti, la prospettiva privilegiata e incoraggiata si conferma quella comparatistica, di accostamento, confronto e dialogo tra campi del sapere e argomenti di diversa provenienza geografica, storica e mediatica. Al centro della riflessione teorica il concetto di Modernismo, ovvero – come si legge nella descrizione della rivista stessa – la promozione di “studi e ricerche, pratiche, generi di scrittura e linguaggi che configurano la nozione di modernità e che, in modo più specifico, caratterizzano la cultura del ‘modernismo’, le sue radici e i suoi sviluppi fino agli esiti della postmodernità e del postmodernismo”.

Una volta conformatasi agli standard accademici internazionali, in particolare il processo di *double blind peer review* e la struttura open access, “CoSMo” viene strutturata in tre sezioni: *Percorsi*, *Focus* e *Lecture*, ognuna preposta ad accogliere interventi di diverso approccio e tema, di cui il numero che qui si va presentando può offrire un primo invito, un iniziale modello su cui uniformare i numeri a venire ma, allo stesso modo, suscettibile di integrazioni e miglioramenti.

In apertura di ogni numero i *Percorsi* presentano, come il nome da sé suggerisce, ricerche di studiosi che, nel panorama internazionale, si distinguono per la loro competenza tematica, per la loro specificità “territoriale”, e testimoniano una pluralità di ricerche e interpretazioni che aprono ognuna su prospettive scientifiche - e spesso geografiche - diverse, senza tuttavia escludere dall’eredità lasciata al lettore un sollecito alla comparazione, a una riflessione d’insieme da ricavare dalla lettura non corale, ma pur sempre complementare, delle stesse.

INTRODUZIONE

Il primo numero di CoSMo si apre con un saggio di Ann Banfield su Samuel Beckett e la sua ossessione per il tema, interno ed esterno alla sua opera, della generazione. Nella relazione di eredità culturale e letteraria che lo scrittore intrattiene con le “two ways” di matrice irlandese, Yeats da un lato e Joyce dall’altro, la studiosa ne rivela una terza, con uno scrittore geograficamente più lontano ma senz’altro culturalmente vicino, Marcel Proust e, in particolare, il suo “pessimismo” capace di liberare Beckett dal “pensiero paralizzante per cui nulla cambia”. Il saggio di Giovanni Bottioli, invece, propone un’analisi della cosiddetta “società delle pulsioni” – intesa non come orizzonte contemporaneo onnicomprensivo, bensì come fenomeno specifico e ben circoscrivibile della contemporaneità – servendosi di categorie quali il desiderio, la passione, il linguaggio e la pulsione stessa mutate dalla psicoanalisi e dalle teorie di Freud e di Lacan e percorse da un unico filo conduttore individuato dallo studioso nell’opposizione rigidità/plasticità. Un altro problematico accostamento caratterizza il saggio di Caius Dobrescu, questa volta espresso da due aggettivi che lo studioso evidenzia proprio in incipit, *culturale* e *naturale*, a proposito della critica letteraria. Ripercorrendo alcuni passaggi della *Critica del giudizio* di Kant e, in particolare, la nozione di “mutual assistance of the faculties”, il saggio intende radicare la critica letteraria in una prospettiva più antropologica, naturale, appunto, e meno intellettualmente gerarchizzata, meno ideologica e culturale, che possa comprendere anche quello che Dobrescu definisce “the pleasure of thinking”, dove “piacere” è inteso propriamente come “delight”. A chiudere la sezione *Percorsi* vi è lo studio di Federico Luisetti che, nuovamente, percorre un’opposizione, questa volta nell’ambito del Critical Exoticism, campo di studi che lo studioso pone significativamente come sottotitolo dell’intervento e che nell’incipit si definisce più chiaramente in rapporto al de- e il post-colonialismo. L’opposizione, il confine che Luisetti sceglie è tra *humanitas* e *anthropos* ed è contenuto nello studio di Walter Mignolo, materia d’analisi del saggio, in cui il primo termine va a designare l’umano, il soggettivo, lo spirituale e il secondo l’antropologico, il corporeo, il naturalistico; nel solco tra queste due linee Luisetti ricerca le “geographies of nature, cosmo-visions and epistemic apparatuses” messe in moto dal pensiero decoloniale e capaci di mettere in discussione la distribuzione delle differenze di derivazione coloniale.

Il cuore di CoSMo è costituito dalla sezione *Focus*, che raccoglie gli interventi delle giornate di studio organizzate dal Centro Studi Arti della Modernità e dà loro un’impostazione dialogica, discorsiva e di mutua influenza – accogliendo anche interventi che possono arrivare da opportuni *call for papers* – intorno a un tema specifico che, nel rispetto del carattere della rivista, ha a che fare con il grande ambito del Modernismo.

Il *Focus* del primo numero di CoSMo vuole rispondere a una domanda, in parte provocatoria, in parte profondamente critica, che ha costituito il tema portante della giornata di studi del 7 aprile 2011 presso la facoltà di Lettere dell’Università di Torino: *Oltre il Postmoderno?* Quali sono, se vi sono, le tendenze non solo letterarie, ma anche filosofiche e antropologiche, di questa nuova era contemporanea, che sta cercando, a fatica ma inesorabilmente, di affermarsi *dopo* il postmoderno o, meglio, *oltre* le sue profonde contraddizioni e le sue grandi ma incomplete rivoluzioni? Provano a rispondere a questa domanda studiosi di diverse discipline letterarie, in particolare germanisti, americanisti e italianisti, i quali, tentando ognuno a suo modo di portare a termine una classificazione sia storica che culturale ancora incompleta, ovvero di chiudere con un punto ben fermo la definizione di postmoderno, spostano la riflessione teorica sul nuovo,

su alcune declinazioni narrative che ancora possono non avere una struttura formale e tematica ben definita ma a cui non si può negare legittima considerazione letteraria ed epistemologica. Accanto all'esplorazione del nuovo, in alcuni saggi si predilige la rivalutazione di autori e scrittori attivi durante la periodizzazione che coincide con il postmoderno ma che, per ragioni diverse e spesso contraddittorie, non aderiscono alle tematiche postmoderne, ai suoi stilemi e, tanto meno, ai suoi moniti – se così possono essere definiti – estetici.

La discussione prende l'avvio da un intervento non letterario ma filosofico di Maurizio Ferraris, il quale pone l'accento su tre concetti – la perversione, il populismo e la ricostruzione – che interpretano il farsi attuale del postmoderno, il suo rendersi pensiero e cultura degli anni Duemila (dunque il suo non essere più postmoderno) nel nome della realtà, una realtà da cui ripartire, dunque non più da decostruire ma da *ricostruire*, da legittimare nuovamente. La breve riflessione filosofica di Ferraris lascia poi spazio a una ricognizione, necessaria e chiarificatrice, del postmodernismo di stampo più letterario a cura di Roberto Gilodi, a cui segue un'analisi dell'autore tedesco W.G. Sebald e dei temi della storia e della memoria esplorati nelle sue opere. Restando in ambito germanista ma spostando la provenienza geografica in Austria, Hermann Dorowin si chiede se uno scrittore come Christoph Ransmayr possa essere definito o meno postmoderno, a discapito di una tradizione critica che lo vorrebbe addirittura lo scrittore per antonomasia del postmodernismo austriaco.

La riflessione si sposta poi negli Stati Uniti, patria del movimento postmoderno – per così dire – classico, con due interventi “verticali”, ovvero due studi che si muovono alla ricerca di una derivazione, un superamento generazionale (non per questo meno traumatico o drastico) delle tendenze narrative postmoderne nel segno di una nuova e ritrovata libertà positiva: Marta Ciccolari Micaldi propone un percorso analitico che da John Barth arriva a Jonathan Franzen attraverso le categorie di esaurimento e pienezza, e Ugo Panzani analizza alcuni passaggi di *Infinite Jest* di David Foster Wallace e *Underworld* di Don DeLillo per portare alla luce segni di affermazione di realtà, di riaffermazione del linguaggio, di libera e positiva reazione. Sempre di provenienza statunitense è l'oggetto di studio di Simona Porro, anche se di diversa provenienza letteraria: la sua analisi si concentra su *Maus*, la graphic novel di Art Spiegelman, e sulle caratteristiche che potrebbero o meno annoverarla tra le opere postmoderne.

A chiudere il *Focus* vi è una nutrita e significativa riflessione corale sulla letteratura italiana contemporanea, che, se da un lato ha percorso non un'unica ma diverse strade durante il postmoderno o, meglio, non ha avuto una “tradizione” postmoderna riconoscibile e univoca, dall'altro oggi può contare su una varietà di esperimenti letterari che, come suggerisce Gianluigi Simonetti, portano in superficie ed esplorano alcune contraddizioni sia della nostra letteratura che della sua storia recente. Il suo saggio e quello di Davide Dalmas offrono un'eshaustiva mappatura delle tendenze formali e dei nodi tematici del romanzo italiano contemporaneo, in cui non mancano cenni a *Gomorra* e alla New Italian Epic, tra gli esperimenti di fine-postmoderno più riusciti. È proprio a quest'ultima che si dedica il saggio di Stefano Giovannuzzi, il quale rileva nel memorandum del collettivo Wu Ming e in alcuni dei loro romanzi la volontà di recuperare le grandi narrazioni che il postmoderno aveva spazzato via, di creare miti e, mai come in questo momento, di essere *popolari* più che tradizionalmente realisti. Infine Beatrice Manetti esplora le opere di due scrittori, un uomo e una donna, Andrea Bajani e Helena

INTRODUZIONE

Janeczek, che, con successo, rimettono al centro delle loro storie la relazione esperienza/scrittura/condivisione fatta letteralmente a pezzi dal postmoderno, e le conseguenti identità dialogiche io/altro, suggellando così quell'idea di ricostruzione e riappropriazione del concetto di storia, di narrazione vera e propria che ha aperto la riflessione all'inizio del *Focus* e ha percorso come un *fil rouge* tutti gli interventi.

CoSMo si chiude con una sezione chiamata *Lecture*, in cui vengono proposti punti di vista personali su temi, libri o saggi che, per ragioni di attualità o molteplicità di interpretazioni, favoriscono un dibattito o un particolare interesse accademico e scientifico.

Il primo numero di CoSMo ospita un intervento di Franca D'Agostini che ben si sposa con l'intento della sezione appena menzionato: la studiosa propone un'analisi del fraintendimento e della "falsificazione" che avrebbero portato gli esponenti del *new realism*, tra cui il "mainstream filosofico italiano", a basare erroneamente la propria teoria su un assunto nietzschiano travisato, il noto "non ci sono fatti, solo interpretazioni".

PERCORSI

Il pessimismo di Proust: un antidoto per Beckett

Ann BANFIELD¹

L'opera di Samuel Beckett è percorsa da un'ossessione: la generazione. “[A] neuralgia rather than a theme”, la definisce lo scrittore irlandese citando Proust (III.260, in *Proust* 22)². È un'ossessione che Beckett eredita dalla tradizione anglo-irlandese invocata da W.B. Yeats nel suo discorso al Senato (1925); “una piccola banda di protestanti” al quale lui, “tipico esponente di quella minoranza,” era “orgoglioso” di appartenere: “We are one of the great stocks of Europe,” “the people of Burke ... of Grattan, ... of Swift, ... of Parnell. We have created the most of the modern literature of this country” (Castle 90).

La “banda” anglo-irlandese di Yeats è composta da vecchi sopravvissuti, mentre “All’s Whiggery now” resiste alla “levelling, rancorous, rational sort of mind” (“The Seven Sages” 252) che il poeta considera come eminentemente cattolica. “That is no country for old men”: così inizia “Sailing to Byzantium” (1927, 204). “The young/In one another’s arms, birds in the trees,/ —Those dying generations—at their song,/The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,/Fish, flesh, or fowl, commend all summer long/Whatever is begotten, born and dies.” “Quel paese,” con le sue *salmon-falls*, è chiaramente l’Irlanda, da cui Yeats era partito alla volta di Ravenna nel 1924, anno della fondazione del Free State. È evidentemente l’Irlanda anche perché se ne avverte la fertilità, nonostante il calo demografico dovuto alla carestia e all’emigrazione (Whelan 59). Nella visione angosciosa di Yeats, la generazione è innanzitutto la marea della vita fertile, ciclica, la maggioranza cattolica, che minaccia di sopraffare la banda di vecchi “massed against the world” (“Under Ben Bulbin” 356): “We Irish, born into that ancient sect/But thrown upon this filthy modern tide/And by its formless, spawning, fury wrecked” (“The Statues” 362). Su questo sfondo, Yeats colloca la storia letteraria irlandese. I vecchi sono spaventapasseri; sterili, esclusi dal flusso democratico della vita, una minoranza fra la maggioranza: “All hated Whiggery.” “Goldsmith and the Dean, Berkeley and Burke /

¹ Il presente contributo è apparso – con alcune variazioni – su “The Romanic Review”, rivista accademica della Columbia University (a. 2009, vol. 100, n. 1-2) in lingua inglese. Per COSMO è stato tradotto in italiano da Sara Sollum e Julia Nelsen.

² Ringrazio Ann Smock e David Lloyd per aver condiviso con me la loro ricca conoscenza del Beckett francese e irlandese. Cito Beckett in francese quando il testo originale era francese o tradotto dallo stesso Beckett, con alcune eccezioni nelle quali la citazione del testo inglese è finalizzata all’argomentazione della mia tesi.

Swift”: è il loro cuore che “had dragged him [Yeats] down into mankind.” Sono tutti: “Cast but dead leaves to mathematical equality” (“Blood and the Moon” 243).

Questo ultimo verso istituisce una relazione tra generazione e popolazione. Una relazione, questa, già esplicitata da Jonathan Swift, il quale in *A Modest Proposal*, offriva con ironia una soluzione alla questione demografica irlandese: “It would greatly lessen the number of Papists, with whom we are yearly over-run, being the principal breeders of the nation,” dice il protestante che è in Swift, utilizzando il pronome esclusivo “we,” simile al “we old men” di Yeats. Le classi inferiori erano da sempre associate alle “classi numerose”. L'*horror pleni* anglo-irlandese esprime il timore che quel primo termine – “anglo” – venga risucchiato – “dragged down” – dal secondo, l'umanità, associata idealmente alla schiatta irlandese cattolica. Oscar Wilde mise a fuoco la questione alcuni mesi dopo il suo rilascio dal carcere: “I am now simply a pauper of a rather low order” e “also a pathological problem in the eyes of German scientists: ... I am tabulated, and come under the law of averages! *Quantum mutates!*”³. Dal punto di vista generazionale, l'individuo è semplicemente un caso isolato, un membro di una classe sociale. La “mathematical equality” di Yeats è definita dalla statistica, scienza che tratta grandi quantità di individui come insiemi di simili. Le classi a cui la disciplina ricorre più di frequente sono le popolazioni. Ma per chi fa un censimento, le “renowned generations” di Yeats (“Three Marching Songs” 360) non costituiscono un'eccezione all'interno della popolazione irlandese.

Anche Beckett discendeva dalla tradizione anglo-irlandese. Come Wilde, frequentò la Portora Royal School e, come Swift, Wilde e Synge, si laureò al Trinity College di Dublino. I grandi protagonisti della sua opera, anche se irlandesi, sono chiaramente protestanti⁴; e sono vecchi: “Bah, j'ai toujours été vieux,” dice l'Innominabile (*L'Innominabile* 187). Generati solo a metà, non sono né nati né morti – un tema beckettiano – discendenti degli *Struldbrug* di Swift⁵. La loro sterilità, però, non si accompagna alla fierezza yeatsiana, che compensa quella mancanza con la produttività letteraria. Tuttavia, per quanto Beckett erediti l'ansia di Yeats, o del Gulliver di Swift terrorizzato all'idea di essere un *yahoo*, per quanto coltivi una distanza ironica, un distacco da qualunque cosa irlandese-cattolica, il suo orrore delle masse non fu mai il disprezzo del

³ Vedi Bristow 199. “*Quantum mutates*” è il commento di Ticklepenny, decaduto dal ruolo di poeta a quello di infermiere nel reparto maschile di un ospedale psichiatrico (*Murphy* 67).

⁴ Il narratore di “L'Expulsé” vede chiaramente il cattolico come “the famous other” mentre osserva la processione di un funerale con “un papillotement de mille et mille doigts” e commenta che “si j'en étais réduit à me signer j'aurais à coeur de le faire comme il faut,” e non come “eux” (*Nouvelles* 23-4); utilizza il pronome tipicamente beckettiano e paranoico “they,” il cui segno particolare è di non avere un antecedente. Il presente semplice—“font”—rende ancora più chiaro il fatto che “ils” appartengono a una classe più grande, della quale i personaggi in lutto sono membri. Sicuramente, Watt osserva il signor Spiro, direttore di *Cross*, “the popular Catholic monthly,” con una distanza segnata dalla diversità. I coniugi Rooney vengono identificati come protestanti. Dei maggiori protagonisti beckettiani, solo Moran è cattolico, l'eccezione che conferma la regola.

⁵ “Solitamente, i personaggi di Beckett... sono vecchi... In Swift gli anziani sono gli *Struldbrugs*; gli *Struldbrugs* di Beckett fanno poco di più” (Ellmann 103).

protestante colto per le masse cattoliche, né tantomeno il riconoscimento di un senso di fratellanza, sebbene con le dovute riserve, nei confronti di quei “Christs that die upon the barricades,” così come si legge nel “Sonnet to Liberty” di Wilde: “God knows it I am with them, in some things.”⁶

Il trattamento beckettiano del ciclo della generazione, ereditato insieme all’eccezionalismo protestante, prese una forma insieme più astratta e più personale. La generazione in Beckett è una formalizzazione del ciclo del concepimento yeatsiano – la nascita e la morte – che si riduce a un processo di generazione di simili. I prodotti sono ciò che Beckett chiama “brotherly likes” (*How It Is* 37), come traduce “mes semblables et frères” in *Comment c’est* (58), con una chiara eco baudelariana. Beckett aveva già utilizzato “like” come sostantivo per tradurre “semblable” in *The Unnamable*: ogni nuovo personaggio sarà “a like for me”, “un semblable, un congénère” (*The Unnamable* 378; *L’Innommable*, 152). L’ultima parola sottolinea il fatto che tali “likes” appartengono alla stessa specie e condividono un’origine riproduttiva.

Il cerchio delle generazioni è la serie potenzialmente infinita di “my father’s and my mother’s and my father’s father’s and my mother’s mother’s [earth]” in *Watt* (46-1). Tali serie sono dovunque nell’opera di Beckett. Sempre in *Watt*, nelle pagine successive, leggiamo del signor Graves: “His father had worked for Mr. Knott, and his father’s father, and so on.” “Here then was another series” (143), recita il commento del testo; e più avanti, “Mr Knott too was serial” (253). L’imperativo di Yeats – ricordare quel sottoinsieme ristretto, le generazioni rinomate – è seguito dall’ammonizione: “Fail and that history turns to rubbish, / All that great past to a trouble of fools” (360). Perché c’è sempre il pericolo che quella piccola banda venga inghiottita dalla schiacciante superiorità numerica, dalla fertilità stessa. La serie beckettiana di “mother’s mother’s” e “father’s father’s” si trasforma in immondizia, e, finalmente, in “An excrement.” Ma la somiglianza è solo parziale: l’immondizia di Beckett viene generata dalla serie stessa e nessun sottoinsieme di privilegiati riesce a salvarsi.

Il bacio della morte giunge per il semplice fatto di avere antenati e discendenti, di essere nato. “Birth was the death of him” (*The Collected Shorter Plays* 265). Un individuo è *sui generis*, sta al di fuori del cerchio delle generazioni come i vecchi di Yeats. Oppure, nella formulazione junghiana adottata da Beckett, non è completamente nato: “Il n’y a que moi d’immortel, que voulez-vous, je ne peux pas naître” (*L’Innommable* 160). Essere nato, teme l’Innominabile, corrisponde a entrare nella serie, a essere duplicato, clonato. La generazione, intesa come riproduzione dei simili è da “tourner en rond” (*Comment c’est* 191), completando il giro “de la spermathèque jusqu’au four crématoire” (*Murphy* 61), dove “the grave sheets serve as swaddlingclothes” (*Proust* 8) per “naître[e] enfin dans un dernier soupir” (*L’Innommable* 93) — “debout le mort, aux fourches spermatozoïde” (*L’Innommable* 153). Perché “The maximum of corruption and the minimum of generation

⁶ “Beckett rispettava Yeats” più di quanto lo facesse Wilde, dato che Yeats “si trasform[ò] da scrittore dell’Ottocento a scrittore del Novecento... Beckett e Yeats si incontrarono solo una volta” nel 1932, quando “Yeats stupì Beckett lodando un brano di ‘Whoroscope’” (Ellmann 109-12).

are identical,” nella formulazione di “Dante... Bruno. Vico... Joyce” (21): “Moi qui suis en route, de paroles plein les voiles, je suis aussi cet impensable ancêtre dont on ne peut rien dire” (*L’Innommable* 110).

La generazione è aritmetica: somma, moltiplica, si duplica come unità numeriche, ripetutamente, *ad infinitum*; perchè la matematica di Beckett consiste nella reiterata applicazione del principio generativo: “J’ai toujours aimé l’arithmétique elle me l’a bien rendu” (*Comment c’est* 57). Contare è il modo beckettiano di categorizzare, classificare, che si tratti della sequenza di generazioni, di Krak, Krek e Krik del coro delle rane (*Watt* 137-8); o della “multitude of looks,” possibili e reali, scambiati dai membri di un comitato (175); o dei Pim, Pam, Prim, Bom, Bem che stramazzano nel fango di *Comment c’est*; o, ancora, della serie di movimenti a gattoni e cadute, di affermazioni e negazioni, di passi accompagnati o meno da “l’ombre de ton père” (*compagnie* 18), una “trotteuse et son ombre dans leur gyration parallèle apparamment sans trêve autour du cadran” di un orologio (82). “Et ainsi sans trêve” (82). Perché i simili, alla fine, non sono solo i vivi ma anche i morti – “Leurs billions de vivants, leurs trillions de mort [sic]” (*L’Innommable* 81) – si spostano “[from] one fleeting generation to the next” (*Watt* 60). La serie generazionale è potenzialmente infinita. “The mortal microcosm cannot forgive the relative immortality of the macrocosm” (*Proust* 10).

Esiste una differenza tra la versione che Yeats dà della legge della generazione e la formulazione beckettiana: non solo Beckett la riduce alla sua essenza aritmetica di base, ma quella stessa generazione, modellata sull’uguaglianza matematica, viene applicata all’attività umana, nello specifico alla storia letteraria, fornendo così un’ironica giustificazione dell’atavica inerzia beckettiana: “[A]yant parcouru depuis tes premiers pas quelque trente mille lieues ... Sans jamais dépasser un rayon d’une seule de ton foyer” (*compagnie* 84), “le chemin [étant] toujours le même” (50). “Je n’ai jamais été ailleurs qu’ici” (*L’Innommable* 62), cioè, “jamais quitté l’île” (66). Tutta la storia, tutta la scrittura, è ripetizione: l’arte, “las d’accomplir un tantinet mieux la même sempiternelle chose, las de faire quelques petits pas de plus sur une route morne” (*Trois Dialogues* 14), è costretta a riprodurre “les mêmes propos, les memes histoires” (*Nouvelles* 121), a “dire toujours la même chose, génération après generation” (*L’Innommable* 160) —“it’s mathematical,” aggiunge Beckett nella versione inglese (*The Unnamable* 383)⁷.

Se tale visione è anglo-irlandese, è anche post-Joyce. Perché fra Yeats e Beckett era intervenuto qualcosa che la storia di Yeats non poteva prevedere: il primo scrittore irlandese di fama non anglo-irlandese, ma irlandese-cattolico: James Joyce. Beckett fu il primo grande scrittore anglo-irlandese a confrontarsi con un precursore cattolico ingombrante. Quindi Joyce fu davvero il primo di una serie. Ancora più significativo è il fatto che, nel momento in cui Beckett cercò di entrare nella storia letteraria irlandese, la

⁷ In *The Politics of Aftermath: Beckett, Modernism, and the Irish Free State*, James McNaughton sostiene un punto di vista non dissimile, dichiarando che: “All of Beckett’s work seems locked in some version of the ‘said before.’” Cfr. *Beckett and Ireland: New Perspectives*. Sean Kennedy (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 56-77, 56.

figura di Joyce si stagliò in maniera più imponente di qualsiasi scrittore messo “in classifica” da Yeats. Ciò introduce un elemento di discontinuità nella discendenza nella quale Yeats si inserisce. La rottura avvenne con la nascita del Free State. *Ulysses* era apparso nel 1922, ripercussione nella storia letteraria della lotta nazionalista. Tale cambiamento era destinato a influire sulle alleanze di Beckett. L’incontro con Joyce avrebbe impresso una svolta alla “crisi d’identità” dell’ultimo discendente del popolo di Burke, dell’anglo-irlandese, il quale “apprende di non essere davvero irlandese ancor prima di parlare” e poi “che è tutt’altro che inglese”. Questa, secondo Vivian Mercier, anche lui diplomatico a Portora Royal, è la “la questione che ogni anglo-irlandese deve affrontare, anche se ci mette una vita, come Yeats” (Mercier 26; vedi anche Lloyd).

Tuttavia, pur avendo inaugurato qualcosa di nuovo, Joyce non aveva aperto nuove possibilità per Beckett. Questo perché *Finnegans Wake*, l’opera dalla quale Beckett si sentiva più attirato, rappresenta sì un inizio, ma pone anche una “fine” definitiva a qualche cosa, come osserva Jacques Lacan, giocando sulla parola “Finnegan”: ciò che Joyce tramanda (“lègue”), e che minaccia la continuità della “ancient sect” di Yeats, viene “mis comme un terme” alla storia letteraria, e “met, à l’oeuvre, fin, Finnegan, de ne pouvoir mieux faire” (Lacan 21).

Anche Joyce aveva affrontato il tema della generazione. Il romanzo familiare del *Portrait*, nel quale con la sua “mild proud sovereignty” Stephen si considera soltanto “fosterchild” di Simon Dedalus e ritiene che il suo destino sia quello di trascendere le proprie origini e realizzare la “prophecy of the end he had been born to serve” contenuta in “his strange name” (*Portrait* 105), viene riscritto in *Ulysses*. In quel caso è un’altra figura mitologica a fare da patrigno a Stephen, non un artista elevato sopra gli altri uomini ma un *everyman* contento di rientrare nella serie di simili fraterni; ciò risulta evidente, per esempio, quando Leopold Bloom pensa alla serie di amanti di Molly, riflettendo sul fatto che “each one who enters imagines himself to be the first to enter whereas he is always the last term of a preceding series even if the first term of a succeeding one.” Il fatto che Bloom “imagin[es] himself to be first, last, only and alone, whereas he is neither first nor last nor only nor alone in a series originating in and repeated to infinity” (716) può essere letto come una riflessione di Joyce su sé stesso. La controfigura dell’autore del *Portrait*, Stephen Dedalus, non mette mai in dubbio la propria supremazia, la propria unicità; la controfigura dell’autore di *Ulysses*, Bloom, ben più sereno del giovane Joyce che si crucciava al pensiero degli ex-amanti di Nora, sorride davanti a tale ingenuità⁸. L’osservazione di Alain Badiou – “La gioventù è anche quel frammento d’esistenza in cui ci si ritrova facilmente a considerarsi speciali, nel momento in cui si pensa o si fa ciò che rimarrà come tratto tipico di una generazione” – ricalca la struttura delle riflessioni di Bloom su Stephen, o di quelle dell’anziano Joyce su sé stesso da giovane. Bloom accetta il proprio posto all’interno di una serie infinita ma ciò non toglie a Henry Flower il gusto di corteggiare Martha; allo stesso modo Joyce non abbandona mai il suo instancabile “Work

⁸ Ellmann cita l’amico che “nel 1909 disse che Nora Barnacle, proprio durante il corteggiamento di Joyce, gli aveva concesso i suoi favori” e i problemi di Joyce cinque anni dopo, mentre scriveva *Ulysses*, “che risvegliarono la gelosia violenta d’un tempo” (69).

in Progress”. Riprendendo le parole di Lacan, Joyce pone fine alla serie matematica che potrebbe essere estesa – così, almeno, pensa Bloom – “and so on to no last term,” mettendo paradossalmente in moto un procedimento che genera una serie di variazioni infinite sullo stesso tema. È il suo, non quello di Beckett, sicuramente “l’incroyable désir”⁹.

Tali riflessioni bloomiane sono frequenti in Beckett, ma il loro *humour* ha una violenza aliena a Joyce. Come osserva Richard Ellmann, parlando della tiepida accoglienza da parte di Beckett del motto joyciano “the seim anew”, “in lui la ripetizione non ha lasciato il posto a un senso di tolleranza” (115)¹⁰. I protagonisti di Beckett, a differenza di quelli di Joyce, prendono lo “stare in fila” come una scusa per non muoversi, poiché se “ça fait du bien de changer de merde,” ma “toutes les merdes se ressemblent” (*Molloy* 53). Non ha senso agire, alzarsi dal letto. Ciò si applica *a fortiori* all’atto della scrittura in sé. Le sue stessi fonti sono contaminate dal già detto. Non ha senso mettersi in fila dopo Joyce. Beckett sembra percepire con chiarezza l’impossibilità di produrre qualsiasi cosa nuova nella scia del *Wake*, che, nei suoi procedimenti narrativi, comprende una infinità di opere possibili.

La paura anglo-irlandese di essere inghiottito dalle masse irlandesi si riduce dunque, nell’opera di Beckett, “in pursuance of the principle of parsimony” (*How It Is* 138; *L’Innommable* 172), al timore di essere inghiottito da un singolo autore – Joyce – di essere condannato solo a ripeterlo. Il suo *horror pleni* si estende alla pagina. Nessun “vide papier que sa blancheur defend” per Beckett; la pagina è già piena: “Les mots se bousculent, comme des fourmis” (*L’Innommable* 133). Ed è proprio tale assorbimento a sancire il suo successo stilistico. “Bon qu’à ça,” Beckett dichiarava notoriamente quando gli veniva chiesto perché scrivesse, ammettendo dunque di avere un talento—era “bon à ça”—verso il quale sentiva anche una certa *méfiance*. Certamente, già nel 1932 il giovane Beckett si preoccupava del fatto che “Sedendo et Quiescendo” “puzza[sse] di Joyce nonostante mi [fossi] sforzato di infondervi il mio odore” (Knowlson 159-60 e fn. 7). Beckett attribuisce ad André Masson “une compétence qui doit lui être des plus pénibles” (*Trois dialogues* 16). Il suo naturale virtuosismo dovette, alla lunga, risultargli intollerabile. Sentiva di essere infettato dagli stessi principi linguistico-generativi presenti in Joyce e di produrre in realtà solo ciò che Joyce avrebbe scritto in una qualche opera, dato che Joyce cercava di assorbire ogni cosa. Joyce, inoltre, si appropriava di tutto su vasta scala; sembra che non abbia mai avvertito una minima *anxiety of influence*. Quindi, dal punto di vista di Beckett, perché continuare a scrivere, se Joyce aveva già detto tutto? Come osserva Lacan, senza con ciò riferirsi in particolare a Beckett, “à suivre ses pas, on s’en trouve à la fin, fatigue” (25). Chiunque segua i passi di Joyce è necessariamente “l’épuisé” del saggio su Beckett di Deleuze; esaurito dalla capacità di esaurire, da ciò che Beckett nel suo *Proust* chiama “the comedy of an exhaustive enumeration” (71), poiché, Deleuze afferma, “tutta l’opera di Beckett sarà percorsa da serie esaustive, ovvero, che esauriscono” (60). Come

⁹ Il sottotitolo del *Beckett* di Badiou.

¹⁰ Ellmann ammette che “Beckett avrebbe potuto sottoscrivere il motto joyciano, ‘the seim anew,’ tanto che *Murphy* inizia con ‘nothing new’ e *Worstword Ho* termina con ‘Nought anew’” (115).

l'Ernest di Wilde, dunque, Beckett rintracciava le proprie origini in una fine. Joyce diventa l'ultimo termine in una serie della quale è anche il primo. Non c'è da stupirsi, quindi, se il giovane Beckett si sentiva già vecchio.

Nella visione yeatsiana del ritorno ciclico, la piccola banda di sopravvissuti di confessione diversa non viene travolta dalla marea livellante soltanto perché composta da uomini vecchi, sterili, meccanici, innaturali. Generare vuol dire produrre simili – la vera riproduzione meccanica è quella della natura. Non produrre una serie di simili fraterni – un'eco del *Whiggery* di Yeats – equivale a rifiutarsi di appartenere al ciclo delle generazioni. Forse è proprio questo il segreto della eccezionale tarda produttività di Yeats, delle sue ispirate revisioni (cfr. Parkinson), che semplicemente perfezionavano una tradizione già al culmine. Yeats, dunque, rappresentava solo un capo della linea. Avvicinandosi a Joyce, nel 1927 per sentito dire, nel 1928 di persona, Beckett si confrontava con la nuova tradizione, un meccanismo generativo applicato alla produttività letteraria, condannandolo a un'altra fine nella ripetizione infinita. Quel frangente poteva portare soltanto a una crisi, una punizione dantesca o come “*anxieuse inertie*,” la frase che John Pilling trova in *Sodome et Gomorrhe* per descrivere la condizione di Beckett, o come ripetizione infinita di ciò che in passato era piacere. Beckett, allora, era giunto a un bivio: doveva scegliere se proseguire la sua attività di critico, intraprendendo la carriera accademica, o seguire la scia di Joyce; scegliere, cioè, tra il saggio “Dante ... Bruno. Vico ... Joyce” e la traduzione di Anna Livia Plurabelle, che Beckett intraprese con Alfred Péron nel 1930, una traduzione che poteva benissimo sembrare pura espressione della scrittura come generazione di simili.

Il libro che Beckett iniziò a scrivere durante quell'estate del 1930 su Marcel Proust viene solitamente considerato l'ultimo atto della sua carriera accademica. Kenner definisce *Proust* un “soliloquio accademico” (42), nel quale Beckett “non sa bene se è uno scrittore comico o inacidito” (35): “Nel *Proust* dorme un clown cartesiano” (42). Ma *Proust* può essere visto, invece, come una via d'uscita privilegiata, una “way out” (*The Complete Short Prose* 137) dal vicolo cieco rappresentato dal crocevia delle “two ways” irlandesi, quella di Yeats e quella di Joyce, una via d'uscita offerta da uno scrittore che Beckett vede spostarsi “back toward Hugo,” con una “retrogressive tendency” (*Proust* 61): come leggiamo in *Worstward Ho*, “back is on” (*Nowhow On* 109). Beckett conclude che “for that reason he is a solitary and independent figure” (*Proust* 61) senza “spiritual ancestors” (62): in altre parole, sta fuori dal ciclo delle generazioni. La brevità del testo costrinse il giovane scrittore a distillare ciò che gli sembrava essenziale in Proust. Se si paragona il *Proust* di Beckett con le opere di Léon Pierre-Quint, Arnaud Dandieu, Jacques Benoit-Mechin e Robert Curtius da lui consultate, il trattamento di Beckett appare lungi dall'essere prevedibile, poiché queste opere non contengono nulla di paragonabile alla discussione beckettiana dell'abitudine e della memoria volontaria. Come osserva Pilling, anche se “il saggio in gran parte è ‘preso’ da Proust,” *Proust* “rimane comunque una prova di grande originalità”.

Proust, uno dei pochi scrittori di cui abbia mai scritto e l'unico che commentò a fondo, fu colui che permise a Beckett di liberarsi dal pensiero paralizzante per cui nulla cambia. Secondo Kenner, in *Proust* “il quadro dell'esperienza umana fornito da Beckett trasuda una triste dignità”: il fatto di non trovare “nulla di meglio da fare se non mettere

un piede davanti all'altro" non è una "dottrina" atta a "nutrire un grande scrittore comico" (45). Tuttavia, quel contare i propri passi con una sensazione di stanchezza è inevitabilmente legato alla "comedy of substitution" nell'amore e alla "comedy of an exhaustive enumeration" in cui Beckett individua l'essenza del *Vaudeville* (Proust 71). Ciò che identificava come "Proust's pessimism" (7) rivelava l'andamento circolare della storia e nutriva ciò che Kenner chiama il "genio comico" di Beckett. Ma il pessimismo di Proust procede per gradi. Se in un primo momento esso permette a Beckett di mantenere una distanza comica dal tema dei simili in infinite permutazioni, in un secondo momento dà luogo al tema che vi si sostituisce, in concomitanza con quella che lui stesso definì "détérioration du sens de l'humour" (*Comment c'est* 27). Entrambe le fasi offrono coppie tematiche a Beckett, il quale si definiva "un giovane con nulla da dire e la mania di fare" (Harvey 305).

Il trattamento dell'abitudine e della memoria in *Proust* avviene in termini esplicitamente critici rispetto al ciclo yeatsiano delle generazioni o della storia letteraria come una serie di *pastiche*, una formula che poteva applicarsi a Joyce per intero, mentre solo alla fase giovanile nel caso di Proust. In *Proust*, l'abitudine "paralizza" e "droga". Non solo perché secondo "the predominating condition and circumstance [of Proust's world] — Time" (2) "We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before" (3), il che nega l'eterno ritorno; la "succession of habits" (8) trasforma la sequenza di mutamenti alienanti in eguaglianza rassicurante. La memoria volontaria e l'abitudine sono esplicitamente presentate da Beckett come riproduzione di simili, come "cycle habituel des naissances, vies et morts" (*Molloy* 68): "Considered as a progression, this endless series of renovations leaves us as indifferent as the heterogeneity of any one of its terms, and the inconsequence of any given one disturbs us as little as the comedy of substitution" (*Proust* 16). Come una sorta di "resurrection of the soul," la memoria volontaria "insists on that most necessary, wholesome and monotonous plagiarism — the plagiarism of oneself. This thoroughgoing democrat makes no distinction between the 'Pensées' of Pascal and a soap advertisement": si realizza così un'uniformazione dell'intera produzione letteraria simile a quella di Bloom/Joyce. Poi segue: "If Habit is the Goddess of Dullness, voluntary memory is Shadwell, and of Irish Extraction" (20)¹¹. *A la Recherche* presenta una versione particolare di "dying generations", "mathematical equality", della storia letteraria come "the same old mutterings", che Deleuze tratta nel capitolo *Série et groupe* (*Proust et les signes* 89). Tuttavia, per Beckett la serie proustiana dei simili non è lo stadio ultimo del pessimismo, ma uno schermo contro un pessimismo ben peggiore¹².

Pierre-Quint (188) rintraccia ne "l'Ecclésiaste" una delle fonti del primo pessimismo proustiano, la stessa suggerita da Clive Bell nel suo *Proust* del 1929. Se Proust "ha grattato via lo sporco e la vernice dalla realtà," se "ha visto la vita da una prospettiva

¹¹ Beckett sembra accettare la fusione di Dryden fra *Irishness* (irlandesità) e noia, nonché la sua insinuazione – non proprio vera – nella satira *Mac Flecknoe*, per cui Shadwell combina entrambe.

¹² Per Pilling "Beckett ammetteva" di "aver esagerato il pessimismo di Proust", ma nota che il manoscritto di *Proust* porta fitte annotazioni a margine "che corroborano l'interpretazione pessimista".

nuova,” sua è anche “la conclusione a cui è giunto il predicatore: “Tutto è vano”” (Bell 98-9). Ma se Beckett ha riscoperto in Proust la “saggia massima” per cui “Una generazione se ne va, un’altra viene” (Ecclesiaste 1.4) e “non v’è nulla di nuovo sotto il sole” (1.9), ciò ha acuito anche il suo genio comico portandolo verso l’auto-ironia swiftiana. L’Ecclesiaste avrebbe più tardi fornito l’incipit di *Murphy*: “Le soleil brillait, n’ayant pas d’alternative, sur le rien de neuf” (7). Ma questo stesso “pauvre vieux soleil” non splende altrettanto per lui. Murphy deve pensare a sgomberare l’appartamento/gabbia di West Brompton, “ayant sur d’autres cages de dimensions moyennes exposées au sud-est une vue ininterrompue” nelle quali “il mangeait, buvait, dormait, s’habillait et se déshabillait” e “rappren[ait], dans un cadre tout à étranger, à manger, à boire, à dormir, à s’habiller et à se déshabiller” (*Murphy* 7). È una copia inconfondibile del narratore di Proust, del suo “current habit of living ... incapable of dealing with the mystery of a strange sky or a strange room” (*Proust* 9). Sotto l’egida di Proust, Beckett può presentare le reazioni “marcellesche” di Murphy, la sua “saggezza” deprimente, come un lenitivo per tenere a distanza la novità. L’asserzione “non v’è nulla di nuovo” diventa un mantra. L’abitudine, ci dice Beckett, “dà la dipendenza” (*Proust* 9); è lei la “berceuse” che culla l’uomo-bimbo prematuramente anziano.

La visione proustiana dell’abitudine come agente lenitivo permette a Beckett di liberarsi dalla visione della storia come ripetizione. “La liberté d’indifférence, l’indifférence de liberté” (*Murphy* 79) che Murphy, davanti a una scatola di biscotti assortiti, spera di ottenere è una libertà che Beckett sottopone a un esame autocritico, e non, come conclude Kenner, l’accettazione incondizionata dell’etica cartesiana di Guelincx. Murphy dispone i biscotti “dans l’ordre de ce qu’il tenait pour leur mangeabilité,” collocandoli in ordine di gradimento. Si rende conto che “surmontant son aversion pour l’anonyme” e “vainqu[ant] son engouement pour le pain d’épice,” entrambi dei quali “viol[aient] l’essence de l’idée d’assortiment,” cioè l’intercambiabilità di tutti gli oggetti di desiderio, i biscotti diventerebbero “mangeable de cent-vingt façons différentes” (73), anziché solo ventiquattro. Kenner ha ragione nel collegare i calcoli beckettiani a una ripetizione assordante: “La forza narcotizzante della finzione è tale che siamo scivolati senza accorgercene verso il nirvana delle elucubrazioni beckettiane, dove senza sforzo crollano i poteri matematici” (90). Sostituito dalla serie beckettiana di personaggi/nomi, l’“assortimento” diventa un plagio del sé, moltiplicato per “compagnia”: “J’ai manqué me prendre pour l’autre” (*L’Innommable* 48). Anche se “il aurait dû être moi” (*L’Innommable* 186), “the fable must be of another” (*The Unnamable* 398). In “Le Calmant,” il primo calmante è proprio un racconto: “Je vais donc essayer de me raconter encore une histoire, pour essayer de me calmer” (*Nouvelles* 40). La legge statistica della “compagnia” risolve le sostituzioni in maniera formale, portando alla strana “giustizia” di *Comment c’est*, secondo la quale, per una determinata serie “cent mille”, “cinquante mille couples” si accoppiano diversamente nella “comedy of substitution” di Proust (*Proust* 16), in “cinquante mille départs cinquante mille abandonnés”: “À l’instant où je rejoins Pim un autre rejoint Bem nous sommes réglés ainsi notre justice le veut ... c’est mathématique” (174). Il calmante/veleno di Proust è ciò che Badiou celebra come “la scrittura del generico”: “Il y a X, paradigme du genre humain, ... avec joies et peines, peut-être une femme et des enfants, des ascendants certainement” (*Nouvelles* 163).

Il calmante di Murphy, “this endless series of renovations” (*Proust* 16), è una difesa contro “a greater terror” del “the thought of separation,” la paura per cui “to the pain of separation will succeed indifference” (*Proust* 13-4), la “self-immersed indifference” di Murphy (*Murphy* 168). Beckett non è esattamente Murphy. L’abitudine protegge dalla nuda realtà del particolare assoluto (irripetibile, perdibile), che si tratti di sé o di un’altra persona, le cui differenze non sono considerate dal generico, che cerca invece di fornire prove della propria sostituibilità. In questo l’interpretazione che Beckett dà di Proust diverge dalla lettura deleziana, forse ispirata da Beckett – entrambi si concentrano sugli stessi temi, ma li ordinano diversamente, giungendo a conclusioni differenti. “Neghiamo di ripetere, e crediamo sempre a qualcosa di nuovo,” spiega Deleuze (*Proust et les signes* 83). Neghiamo che vi sia qualcosa di nuovo e crediamo di non fare altro che ripetere, controbatte Beckett, il quale ammette l’esistenza di una “comica della ripetizione,” e una conseguente “gioia per la comprensione della ripetizione” (Deleuze 89), che tuttavia non è che l’ennesima forma di pessimismo comico. Deleuze scrive che “in campo amoroso l’essenza non si separa da un tipo di generalità propriamente seriale. Ogni sofferenza è individuale..in quanto prodotta da quell’essere. Ma perché le sofferenze si riproducano ..., l’intelligenza dà forma a qualcosa di generale, che è allo stesso modo una gioia” (89). Per contrasto, proprio a partire dalla commedia di una sostituzione generica, andando al di là dell’appartenenza a una determinata classe sociale, l’immaginazione di Beckett “si entachée de raison” (*Compagnie* 48), diventa un altro calmante. L’abitudine non è mai fonte di gioia, ma di noia. Abbandonando la fede assicurante nei sostituti, almeno momentaneamente, il soggetto si confronta con una realtà che è insieme peggiore e, stranamente, migliore della “legge della serie” (Deleuze 89), la “best bad worse of all” (*Worstward Ho* 108). L’esposizione rischia l’e/o della “crudeltà” o dell’“incantesimo” (*Proust* 11) esercitato dalla capacità di non ripetersi del particolare.

Rotto il circolo vizioso dell’abitudine, le ripetizioni si rivelano pallidi sostituti di “a succession of losses” (9). “The disintegrating effect of loss ... breaks the chrysalis and hastens the metamorphosis of an atavistic embryo whose maturation is slow ... without the stimulus of grief” (25). Non essendo stati esposti alle perdite del tempo, l’embrione o l’“abortion” non hanno potuto conoscere i territori sconosciuti del dolore e non sono mai realmente entrati nel movimento del tempo, il quale è lineare, non circolare: “Les douleurs de l’abandon auraient alors été les terres que nous n’aurions jamais connues, et dont la découverte, si pénible qu’elle soit à l’homme, devient précieuse pour l’artiste” (Proust, *Pléiade*, III.901). Per esemplificare il “patto” che l’abitudine stabilisce tra soggetto e ambiente circostante, “to spare his victim the spectacle of reality” (*Proust* 10), un patto improvvisamente “waived in the interests of the narrator’s *via dolorosa*” (12), Beckett isola/identifica una scena che i critici a lui noti avevano ignorato (ma che Bell cita spesso). Si tratta del momento in cui il narratore, sentendo per la prima volta al telefono la “strange real voice” di sua nonna, “symbol” della loro “separation” (15), ritorna in fretta e furia a Parigi e la trova assorta nella lettura. Avendo sospeso la sua consueta tenerezza nei suoi confronti, “he realizes with horror that his grandmother is dead, that the cherished familiar” crea “by the solicitude of voluntary memory” è adesso una “mad old woman”, “a stranger whom he has never seen” (15). Questa cruda realtà pone fine alla “endless series of renovations” (16), la quale fa sì che restiamo indifferenti a ognuna di loro. Conferisce alla sconosciuta una diversità che il familiare non possiede; essa appare “as

particular and unique and not merely the member of a family,” e solo allora “a source of enchantment” (11). L’iniziale “terror at the thought of separation” ritorna, Beckett suggerisce, con questa differenza: la prima è “the caricature furnished by direct perception” (4). Perché il narratore di Proust, Beckett osserva, è simile a Françoise, per la quale “pain could only be focused at a distance” (30).

La differenza, in Beckett, è che nei suoi personaggi sofferenti l’incapacità a concentrarsi sul presente si estende al piacere: anche questo, infatti, può essere messo a fuoco soltanto quando è passato, perso. Per sfuggire alla serie infinita, per svegliarsi dall’ansioso letargo di Belacqua, essi devono desiderare qualcosa di impossibile da possedere: un oggetto rimpianto restituito come un’immagine colta solo a posteriori, adocchiata attraverso il cannocchiale proustiano, tenuto lontano da chi lo desidera dal tempo e dall’oblio: “Première image un quidam quelconque je le regardais à ma manière de loin en dessous dans un miroir” (*Comment c’est* 12). L’immagine beckettiana, che per Kenner è un rara spia del fatto che Beckett “seguisse” Proust (45-6), appare per la prima volta in “L’Image”, l’origine di *Comment c’est*. In *Comment c’est*, sopra la serie di Pim, Bom e Pam giacenti nel fango, appaiono “quelques images par instants dans la boue” (11). Le immagini che punteggiano il testo – versioni di memoria involontaria – riconducono a quella nella serie infinita dei brandelli del passato: “L’image du moment” (7), “la belle époque” (3), apparizioni fugaci della “vie dans la lumière” (*Comment c’est* 12) sopra il fango. Nonostante siano “toujours les memes” (64), non sono surrogati seriali per ciò che è perso, ma segni preziosi di ciò che non può ritornare. Prima ancora di una sequenza di opere strutturate dalla memoria, *Comment c’est* racconta un passato: “Comment c’était ça manqué avant Pim avec Pim tout perdu” (61); “j’ai fait le voyage trouvé Pim perdu Pim” (30). Gli echi proustiani sono inconfondibili nell’affermazione che “Pim est fini” (35), “Pim disparu” (1). Negano l’illusione che “cher Pim” (14) “reviendra un autre reviendra mieux que Pim” (35). No, “quelle infinie perte sans profit” (*Comment c’est* 173). I borbottii dell’Innominabile cercavano di stornare la paura che membri particolari della serie andassero perduti per sempre: “Je ne le verrai plus, si, maintenant il est là, avec les autres ... il reviendra, me tenir compagnie, seuls les méchants sont seuls, je le reverrai, ... ou il ne reviendra pas, de deux choses l’une, tous ne reviennent pas, je veux dire qu’il doit y en avoir que je n’ai vu qu’une seule fois” (*L’Innominable* 186).

Beckett scopre che l’autobiografica “première personne du singulier” (*compagnie*, 20) – “L’Innominable. Toute dernière personne. Je.” (*compagnie* 31) – è anche un particolare, un russelliano “particolare ego-centrico” e non un universale, come il trattamento hegeliano degli indessicali o l’affermazione di Badiou per cui l’Innominabile “arriva all’umanità generica” (*Beckett*, 22). Perché se è “inutile ... de parler de moi, alors qu’il y a X” (*Nouvelles* 163), se *io* “sait m’effacer derrière ma créature” (*Comment c’est* 82), dietro la serie di personaggi/nomi, perché “j’aurai voulu me perdre” (*L’Innominable* 175), il narratore innominabile scopre che “je n’arrête pas” (88). (L’*io* di Proust è con una sola eccezione altrettanto innominabile, dato che l’autore esternalizza alcune parti di sé in certi nomi del romanzo.) Essendo una variabile aleatoria, a differenza della variabile x, la quale incarna “the plagiarism of oneself,” il sé rompe il ciclo della generazione, dei riproducibili Pim, Bem, Bom. E l’*io* che parla non può essere paragonato al sé passato, scorto di sfuggita in un’immagine: “I see me”, in *How It Is* (8) è tradotto “me vois” (13) senza

riflessivo, per mettere in risalto la distanza telescopica proustiana. “Je suis celui qu’on n’aura pas, qui ne sera pas délivré,” dice l’Innominabile, “nous serions cent qu’il nous faudrait être cent et un. Je nous manquerai toujours” (*L’Innommable* 87). Tale conclusione colpisce il lettore, essendo in netto contrasto con la “giustizia” che mette sullo stesso piano vittime e carnefici in *Comment c’est*, perché “the affirmation of equality involves only an approximate identification” (*Proust* 52):

ni dix millions ni vingt millions ni aucun nombre fini pair ou impair si élevé fût-il à cause de notre justice qui veut que personne fussions-nous vingt millions que pas un seul d’entre nous ne soit défavorisé [. . .] pas un seul privé de bourreau comme le serait le numéro 1 pas un seul de victime comme le serait le numéro 20 000 000 en supposant ce dernier à la tête de la procession . . . d’ouest en est. (191-2)

La memoria proustiana è dunque “[the] clinical laboratory stocked with poison and remedy, stimulant and sedative” (*Proust* 22), l’antitesi “respect[ing] the dual significance of every condition and circumstance of life” (52). “From the victory over Time” Proust “passes to the victory of Time, from the negation of Death to its affirmation” (52). Il tempo, “an endless series of parallels,” permette al viaggiatore di essere improvvisamente “switched over to another line” (*Proust* 26). Una linea porta avanti la verità di una serie infinita, come nel fango di *Comment c’est*, un’altra la annulla trasformandola in immagini, oscillando tra “boredom” e “suffering” (*Proust* 8) senza dimenticare però che per Proust la prima è un antidoto contro la seconda.

In Proust, la versione pessimista di ciò che è stato – per cui viaggiare all’indietro nel tempo equivale a muoversi verso il peggio, “d’ouest en est,” *d’Irlande en France* – ci offre dunque un antidoto tematico all’essere chiusi nel cerchio yeatsiano. Questa versione pone fine, inoltre, alla paralisi indotta dall’influenza di Joyce, alla paura di pagine già compiute come quelle di *Dream of Fair to Middling Women*, ma con ciò non nega l’influenza del modello stilistico di Proust. Se l’eredità di Joyce, come afferma Lacan, è “de ne pouvoir mieux faire” di Joyce, non c’è alternativa se non di fare peggio, “[to] fail better” (*Worward Ho* 89). E dato che Joyce è al suo meglio quando dice di più, con l’obiettivo di dire tutto, Beckett sceglie di dire meno, di dire non-tutto. Ecclesiaste 5.2 risuona come un ammonimento: “Le tue parole siano poche.”¹³ La scoperta di un linguaggio – di una sintassi, per la precisione – che non contenga già tutto quello che poteva essere detto tramite la generazione infinita, avviene anche attraverso un’esperienza di perdita, quella di un linguaggio che ritorna soltanto come “quelques mauvaises bribes pour Kram qui écoute Krim qui note . . . témoin et scribe . . . penché sur moi jusqu’à la limite d’âge puis son fils son petit-fils ainsi de suite” (*Comment C’est* 201). “Happen[ing],” come il signor Rooney, “to overhear what I am saying,” “struggling” come Maddy Rooney, di trasmettere ciò che sembra dunque essere “a dead language” simile a “our own poor dear Gaelic”¹⁴: Beckett fa tutto questo e ammette così che anche il linguaggio è soggetto al

¹³ “Trop de paroles/sottises” è la traduzione ‘miltonadesca’ di Marie Borel, Jean l’Hour e Jacques Roubaud (99).

¹⁴ “Une langue morte,” “elle finira bien par mourir, tout comme notre pauvre vieux gaélique” (*Tous ceux qui tombent* 64).

tempo, a differenza del belare dell'agnello, simbolo ricorrente in Beckett, che cattura la tendenza del linguaggio a ripetere i soliti borbottii, “not changed, since Arcady” (*The Collected Shorter Plays* 34)¹⁵. “Si je disais plutôt babababa, en attendant de connaître le véritable emploi de cette vénérable organe?” chiede l’Innominabile (*L’Innommable* 36). Anziché un linguaggio, come il *Wake*, contenente tutti i linguaggi, quello di Beckett è un linguaggio particolare, riacquisito viaggiando all’indietro e verso il peggio. Come il narratore di Proust, la cui nonna assume in modo crudele le sembianze di una sconosciuta, Beckett ritorna all’inglese non in quanto sua lingua madre ma come una lingua fra molte, lontane nel tempo, divenuta ora straniera, e non destinata a lui. Scivolando progressivamente verso il peggio, verso le “tattered syntaxes” (*The Complete Short Prose* 1) delle ultime opere, Beckett crede di scorgere in “quelques vieux mots” (*Comment c’est* 162) non il solito linguaggio ma una preziosa “voix ancienne en moi pas la mienne” (9) che accompagna “quelques vieilles images” (64) di un passato irrecuperabile.

Quel Proust che trovò nel generico una fonte di gioia, consolazione della filosofia, non è lo stesso Proust che liberò Beckett dalla storia ciclica di Yeats. La sua tetra visione trova una collocazione all’interno della sua opera, nella serie dei simili. Contare le serie – “chers chiffres” (*Comment c’est* 73) – è un divertimento, perché serve da calmante, ma non certo l’“enchantment” – termine, questo, così poco beckettiano, eppure preso a prestito da Proust – che per Beckett si dà solo nell’interruzione della serie. È anzi quel Proust che, davanti ad argomenti contrari, poteva pur sempre nutrire la vana speranza di recuperare la particolarità di quegli individui ora divenuti soltanto nomi dimenticati, il Proust che poteva scrivere:

s’il est un moyen pour nous d’apprendre à comprendre ces mots oubliés, ce moyen ne devons-nous pas l’employer . . . cette loi du changement qui nous a rendu ces mots inintelligibles, si nous parvenons à l’expliquer, notre infirmité ne devient-elle une force nouvelle? (Proust, *Pléiade*, III.903)

È questo l’obiettivo che si pone il gruppo dei romanzi proustiani – *compagnie*, *Mal vu mal dit*, *Worstward Ho* – con le sue “Recherches” minimaliste, cioè non-joyciane. In esse, madre e padre appaiono unici, non membri di una serie infinita. La “vielle si mourante” di *Mal vu mal dit* (24) viene ridotta a un punto di vista, “style” come “vision” (*Proust* 67) — “De sa couche elle voit se lever Venus” (*Mal vu mal dit* 7) — e l’io a un occhio che la osserva così come il narratore proustiano osserva la nonna, “present at his own absence” (*Proust* 15). Solo alla fine Beckett riuscì, attraverso l’“inverted Calvary” di Proust (*Proust* 44), a raggiungere il punto di non ritorno descritto da Yeats negli ultimi sette versi di “The Tower,” invocati in “... que nuages ...” – quel punto oltre “wreck of body” “or what worse evil come”. È il punto in cui la storia delle perdite irreparabili, e non dei simili infiniti, registrata non come qualcosa di generico, bensì di assolutamente particolare, trova conferma in uno scivolamento verso il peggio. Solo allora si poteva abbandonare “the idea that his suffering will cease . . . more unbearable than that suffering itself” (*Proust* 42), per trovare la calma, e non un calmante, ma riduzione della perdita a “but the clouds of

¹⁵ “La leur n’a pas changé, depuis l’Arcadie” (65).

the sky/When the horizon fades” (Yeats, “The Tower’ 200), “cette onction de lumière tamisée sans soleil” che per Celia in *Murphy* “était restée son seul souvenir de l’Irlande” (200). La sua essenza è una macchia azzurra rivelata dalle nuvole che si aprono alla fine di una giornata coperta, un cumulo dal quale scende, brevemente, la pioggia ed emerge, troppo tardi, il cielo azzurro: “Pleuvra sur lui comme au temps béni de bleu la nuée passagère” (“Sans” 70 & 74). Così come le immagini vengono dal cielo, come una pioggia irlandese che annuncia una tarda luce, così l’occhio che le riflette – poiché “bleus les yeux” (*Comment c’est* 130) – fa cadere in ritardo il suo scroscio improvviso: “Avant que l’oeil en ait le temps voilà que l’image s’embue” (*Mal vu mal dit* 40). La memoria involontaria ritorna al passato per rivelare che è finito, un dolore che diventa antidoto benedetto alla droga di una serie infinita di simili.

BIBLIOGRAFIA

- Badiou, Alain. *Beckett: l’Inceivable Désir*. Paris: Hachette, 1995
- Beckett, Samuel. *Comment c’est*. Paris: Minuit, 1961
- . *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1984
- . *compagnie*. Paris: Minuit, 1980
- . *The Complete Short Prose: 1929—1989*. Ed. S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995
- . “Dante ... Bruno. Vico ... Joyce”. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ed. Ruby Cohn. New York: Grove Press, 1984: 19-33
- . *How It Is*. New York: Grove Press, 1964
- . *L’Image*. Paris: Minuit, 1988
- . *L’Innommable*. Paris: Minuit, 1953
- . *Mal vu mal dit*. Paris: Minuit, 1981
- . *Molloy*. Paris: Minuit, 1951
- . *Murphy*. New York: Grove Press, 1957
- . *Murphy*. Paris: Minuit, 1965
- . *Worstward Ho. Nobow On*. New York: Grove Press, 1980: 89-116
- . *Nouvelles et Textes pour Rien*. Paris: Minuit, 1958 Nothing
- . *Proust*. 1931. New York: Grove Press, 1957
- . “Sans”. *Tête-mortes*. Paris: Minuit, 1972: 69-77
- . *Trois Dialogues*. Paris: Minuit, 1998; “Three Dialogues with Georges Duthuit” in *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London: John Calder, 1979 (1949), (103).
- . *The Unnamable. Three Novels*. New York: Grove Press, 1955
- . *Watt*. New York: Grove Press, 1953
- Bell, Clive. *Proust*. New York: Harcourt Brace and Company, 1929
- Benoit-Méchin, Jacques. *La Musique et l’Immortalité dans l’oeuvre de Marcel Proust*. Paris: Simon Kra, 1926
- Bristow, Joseph. “‘A complex multiform creature’: Wilde’s Sexual Identities”. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 1997: 195-218
- Castle, Gregory. *Modernism and the Celtic Revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- Cronin, Anthony. *Samuel Beckett: the Last Modernist*. New York: Harper Collins, 1997.
- Curtius, Robert. *Marcel Proust. La Revue Nouvelle*, Paris, 1928
- Dandieu, Arnaud. *Marcel Proust: sa revelation psychologique*. Paris: Firman-Didot, 1930

- Deleuze, Gilles. "L'Épuisé". In Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*. Paris: les Éditions de Minuit, 1992: 57-106
- . *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1971
- Ellmann, Richard. *Four Dubliners: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett*. New York: George Braziller, 1988
- Harvey, Lawrence. *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. Seamus Deane. New York: Penguin, 2003
- . *Ulysses*. New York, 1934
- Kenner, Hugh. *Samuel Beckett: a Critical Study*. Berkeley, CA: University of California Press, 1961 [1968].
- Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996
- Lacan, Jacques. "Joyce le symptôme I". *Joyce avec Lacan*. Sous la direction de Jacques Aubert. Paris, Navarin Éditeur, 1987: 21-9
- Lloyd, David. "Frames of Reference: Samuel Beckett as an Irish Question". *Beckett and Ireland*. Ed. Seán Kennedy. Cambridge: Cambridge University Press, 2010: 31-55
- Mercier, Vivian. "Beckett and the Search for Self," *New Republic* 133 (19 September 1955), 20, cited in Mercier, 26. check
- Mercier, Vivian. *Beckett/Beckett*. Oxford: Oxford University Press, 1977
- Parkinson, Thomas. *W. B. Yeats Self-Critic: a Study of his Early Verse and the Later Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1971
- Pierre-Quint, Léon. *Marcel Proust: sa vie, son oeuvre*. 1925. Paris: Editions du Sagittaire, 1946.
- Pilling, John. "Beckett's 'Proust'". <http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Pilling.htm>
- Proust, Marcel. *A la Recherche du Temps Perdu*. Paris : Pléiade, III
- . *Sodom et Gomorrhe* 2, i, 107 check (cited in Piling).
- Roubaud, Jacques. *Sous le soleil: Vanité des vanités*. Paris: Bayard, 2004
- Whelan, Kevin. "The Memories of 'The Dead'". *The Yale Journal of Criticism* 15: 1(2002): 59-97
- Yeats, William Butler. 1933. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. London: Macmillan, 1961

La società delle pulsioni e il declino della plasticità

Giovanni BOTTIROLI

1. Il concetto di *pulsione* è uno dei più difficili e problematici della psicoanalisi; nello stesso tempo, è irrinunciabile per chi vuole comprendere le dinamiche del desiderio in maniera non ingenua; se pensiamo la condizione umana – condizione, e non natura – nella prospettiva del desiderio, il concetto di pulsione assume un'importanza decisiva.

Da questo *incipit* si può certamente inferire che tutte le società umane sono state società delle pulsioni; in effetti è così, ma lo sono state in misura diversa, e forse nessuna tra le società del passato potrebbe venir indicata correttamente, e senza forzature, con l'espressione che compare nel titolo di quest'articolo. Bisogna aggiungere subito, però, che questa designazione non pretende di abbracciare tutti gli aspetti del mondo contemporaneo: non vuole etichettare un intero orizzonte, come ha preteso di farlo il termine *postmoderno*. Le etichette sono irrimediabilmente equivocate e vaghe; io vorrei conferire all'espressione "società delle pulsioni" la maggior precisione possibile, caratterizzando un fenomeno in continua espansione da qualche decennio, e probabilmente destinato a rafforzarsi, almeno in un futuro prossimo; ma non come un sociologo che descrive massicciamente i fenomeni e propone generalizzazioni. Ciò che qui si propone è un'analisi. Il punto di vista è quello della teoria.

Più precisamente, il discorso muove dalla distinzione – non facile da pensare – tra *pulsione* e *desiderio*. Consideriamo anzitutto le principali tesi di Freud sulla nozione di *Trieb*:

(a) la pulsione è un concetto-limite tra somatico e psichico. Da qui la tesi, sviluppata da Lacan, di un corpo pulsionale distinto dal corpo biologico, e dalle funzioni organiche.

(b) La pulsione è un montaggio di quattro fattori: spinta, fonte, oggetto e meta. L'oggetto è estremamente variabile, le mete sono più di una.

(c) Le mete sono indicate da Freud come *i destini* delle pulsioni. Dovrebbe essere evidente che qui il termine *destino* non ha nulla di deterministico, anzi: le mete della pulsione sono le sue possibilità, e nessuna possibilità è mai decisa in anticipo. Le pulsioni sono definite dalla loro *plasticità* (o flessibilità).

(d) Però le pulsioni non sono tutte egualmente plastiche: le pulsioni dell'Io o autoconservative (come la fame e la sete) presentano una maggiore rigidità rispetto alle pulsioni sessuali. È di straordinario interesse ciò che Freud afferma sul rapporto tra i due tipi. Inizialmente, le pulsioni sessuali *si appoggiano* a quelle autoconservative, poi si svincolano da esse e iniziano a esprimersi in una molteplicità di vie, con forme anche

bizzarre e sconcertanti¹. Ritengo che si debba conferire il massimo risalto alla nozione di *Anlehnung*: chiamerò *principio di appoggio* la possibilità che il flessibile si emancipi dal rigido (o dal quasi rigido), senza rinunciare a includerlo. Tale principio sembra promettere agli esseri umani una libertà illimitata: non è così, perché la rigidità – a partire dal 1920 Freud l’ha indicata con la nozione di *Todestrieb*, pulsione di morte – restringe la nostra esistenza anche quando ci offre l’illusione di espanderla².

E il desiderio? Perché Freud ha sentito la necessità di aggiungere al desiderio un concetto per alcuni versi così enigmatico come quello di “pulsione”? Ancora una volta, va ribadita la complessità di questa distinzione: tuttavia, per cominciare a chiarirla, potremmo dire che la pulsione indica tutto ciò che viene indicato come desiderio, ma da un punto di vista che accentua l’energia, la forza. Si ricordi che la pulsione è anzitutto spinta (*Drang*): una spinta costante, che non conosce né giorno né notte, né primavera né autunno³. In secondo luogo, il concetto di pulsione favorisce l’introduzione di un altro concetto decisivo, l’*oggetto parziale*⁴. A rigore, l’oggetto della pulsione è sempre parziale: una parte del corpo oppure un oggetto collegato a una parte (come avviene nel feticismo). La somma degli oggetti parziali non crea mai una totalità, bensì un insieme la cui infinità è concentrata in uno di questi oggetti (infinità non numerica, ma di intensificazione). Vale la pena di aggiungere subito che l’oggetto che causa il desiderio, e che Lacan chiama oggetto *a*, non è un oggetto empirico: l’intensità che esso emana, e da cui l’individuo si sente soggiogato, dipende dal legame con *das Ding*.

2. Quando la pulsione incontra il linguaggio diventa desiderio⁵. Con ciò non si afferma l’esprimibilità completa del desiderio da parte del linguaggio – una tesi insostenibile –, ma senza dubbio l’attrazione verso la parola, eventualmente fino alla coazione (l’esigenza instancabile e propriamente non appagabile che il desiderio venga dichiarato: “dimmi che mi desideri”, “dimmi ancora che mi ami”).

A questo punto dovrebbero risultare comprensibili sia la difficoltà di separare nettamente pulsione e desiderio (in certi contesti, i due termini sono quasi intercambiabili), sia la necessità di distinguerli. La pulsione *è* e *non è* il desiderio: lo è in quanto nel desiderio non troviamo nulla che non appartenga alla pulsione e alle sue possibilità di trasformazione – e tra queste possibilità vi è la sublimazione, dunque l’ingresso nel linguaggio; non lo è, perché la pulsione non è dotata né di voce né di

¹ L’esempio paradigmatico è quello della suzione: grazie a quest’attività, le labbra e la bocca vengono erotizzate; così una pulsione autoconservativa diventa la pulsione orale.

² Per la concezione freudiana delle pulsioni, i riferimenti minimi sono i saggi che compongono la *Metapsicologia* (in particolare *Pulsioni e loro destini*) e *Al di là del principio di piacere*.

³ Lacan, *Seminario XI* (1964).

⁴ Per ragioni che potrebbero essere soltanto storiche – ma c’è da dubitare che sia così –, il corpo femminile è “più parziale” di quello maschile: *più parziale*, più votato alla scomposizione in quanto oggetto del desiderio. Nel corpo di una donna un uomo cerca sempre “il divino dettaglio”. Quando Barthes afferma che la bellezza è tautologica o feticistica, si riferisce eminentemente al corpo femminile (*S/Z*, 1970).

⁵ Qui *linguaggio* va inteso come equivalente del Simbolico in Lacan.

sguardo⁶. Come una forza cieca e al tempo stesso plastica, la pulsione non cerca il proprio oggetto, lo trova – lo trova sempre, immediatamente o sostitutivamente. Ammirabile o ripugnante è la sua capacità di sostituzione. Invece, quando entriamo nel campo del desiderio, iniziano i processi selettivi. Non tutti gli oggetti sono desiderabili, anzi, per alcuni, quasi nessun oggetto lo è. Quando la sorte benevola (la buona *tyke*) reca dinanzi ai nostri occhi l'oggetto che ogni altro oggetto *non era*, si produce una folgorazione: il colpo di fulmine, l'amore assoluto e definitivo per qualcosa di unico e insostituibile, la passione esemplificata dal giovane Werther.

Quest'oggetto non è desiderato per le sue proprietà – non è un oggetto “proprietario”: è desiderato per il suo modo d'essere. Mi sto riferendo a una distinzione che è tra le più importanti di *Essere e tempo*: soltanto l'ente intramondano può venir caratterizzato in modo soddisfacente dalle sue proprietà (*Eigenschaften*); l'Esserci (*Dasein*), l'ente che noi stessi siamo, va pensato invece in base ai suoi modi d'essere (*Weisen zu Sein*). Il che non significa, evidentemente, che l'Esserci non sia *anche* un ente intramondano, ma che le possibilità dell'Esserci si appoggiano a quelle intramondane. Ecco una zona d'incontro tra Heidegger e la psicoanalisi: il principio di appoggio.

Che l'oggetto della passione non sia un oggetto proprietario, è una tesi che trova innumerevoli conferme nella letteratura, e nel cinema. Mi limito a un paio di esempi. Alle obiezioni della signora Touchett, per la quale è incomprendibile voler sposare un uomo che “non ha denaro, non ha nome, non ha peso”, Isabel Archer replica: “Né proprietà, né titolo, né onori, né case, né terre, né posizione, né reputazione, né brillanti attributi di nessun genere. È la mancanza totale di tutte queste cose che mi piace. Il signor Osmond non è altro che un uomo molto solo, molto colto, molto per bene ... non è un grande proprietario”⁷. Qui la concezione intramondana del desiderio viene respinta in maniera particolarmente esplicita, anche dal punto di vista lessicale. Il romanzo di James offre una splendida conferma alla tesi di Lacan, secondo cui si ama qualcuno *per quello che non ha*.

In quanto sceglie il proprio oggetto senza lasciarsi guidare (se non debolmente) dalle proprietà, la passione può ingannarsi. Ci si può innamorare della persona sbagliata (come accade a Isabel Archer) – e forse è la frequenza di questi errori che ha suggerito a Lacan un rovesciamento di percezione per quanto riguarda il fenomeno dell'amore: benché le grandi storie d'amore dell'Occidente (Tristano e Isotta, Romeo e Giulietta) siano storie tragiche, Lacan afferma che l'amore è un sentimento comico: cioè un sentimento che trova nella commedia le sue manifestazioni e i suoi intrecci più tipici, i suoi equivoci, interminabili o terminabili. In un film di Lubitsch, *The Shop Around the Corner* (1940), tra Alfred e Klara, due commessi che lavorano nel medesimo negozio a Budapest, vi è una corrispondenza unicamente epistolare: i due si scrivono ignorando l'uno l'identità dell'altra. Nello scambio epistolare si innamorano, romanticamente, ma nella realtà si detestano. Alfred è il primo a scoprire l'equivoco; più lunga la vicenda di

⁶ La voce e lo sguardo sono possibili *oggetti* della pulsione, che Lacan aggiunge all'elenco di Freud (seno, feci, fallo).

⁷ “No property, no title, no honours, no houses, nor lands, nor position, nor reputation, nor brilliant belongings of any sort. It's the total absence of all these things that pleases me. Mr. Osmond's simply a very lonely, a very cultivated and a very honest man - he's not a prodigious proprietor” (H. James, *The Portrait of a Lady*, 1880, ed. by R.B. Bamberg, New York, Norton 1975, p. 293; trad. it. pp. 336-337).

Klara, destinata a scoprire soltanto alla fine che la persona più amata e la persona più detestata sono la stessa persona⁸.

Nel romanzo di James come nel film di Lubitsch il linguaggio svolge un ruolo fondamentale: favorisce l'inganno e l'autoinganno, apre le porte agli equivoci. Curiosamente, ritroviamo un'affinità tra la passione e la pulsione: se la pulsione è una forza cieca, l'allegoria dell'amore non è forse Eros con gli occhi bendati? E tuttavia, accanto alle affinità, di nuovo le differenze: soltanto nella passione c'è la possibilità dell'errore, e dunque della verità. Se l'espressione "verità del desiderio" ha un significato, anche se non facile da chiarire, è perché il desiderio viene attraversato dal linguaggio.

Dal linguaggio? Certamente, non dal linguaggio come lo intendono Chomsky e le scienze cognitive, non dal linguaggio inteso come un organo e governato dal principio grammaticale: bensì dal linguaggio come flessibilità, o plasticità.

3. È giunto il momento di precisare il concetto che rappresenta il filo conduttore di questa riflessione. La flessibilità si dice in molti modi. Anche nel modo "proprietario", in quanto esistono oggetti flessibili, elastici (dallo schienale di una sedia a una tuta elasticizzata, ecc.). Il nostro corpo può essere più o meno elastico, a seconda dell'età, dell'esercizio fisico, degli sport praticati. Ma questa è soltanto la flessibilità intramondana (direbbe Heidegger), cioè una flessibilità ontica. La *flessibilità ontologica* riguarda l'ente che noi stessi siamo, e che è definito nella sua essenza come *poter-essere*: il che equivale a dire che questo ente non ha un'essenza, nel senso tradizionale del termine. Come chiarire, rapidamente, la differenza tra flessibilità ontica e ontologica? Ebbene, questa differenza dipende dalla *possibilità di non coincidere con se stessi*, una possibilità da cui gli enti intramondani, rigidi o flessibili che siano, risultano esclusi.

Nell'ambito degli studi letterari, il teorico della non-coincidenza è Michail Bachtin. "L'uomo non coincide mai con se stesso. Non gli si può applicare la formula dell'identità: A uguale ad A"⁹. Dunque Bachtin distingue due modi di identità, la coincidenza e la non-coincidenza con se stessi. Si noti però che, per quanto perentoria, questa formulazione non indica la non-coincidenza come una condizione di fatto, bensì come una possibilità permanente e una vocazione degli esseri umani – oltre che dei personaggi di finzione. Che questa sia l'interpretazione corretta, è confermato altrove: "Il personaggio di Racine è pari a se stesso, il personaggio di Dostoevskij non coincide con se stesso nemmeno per un istante"¹⁰.

Qui Bachtin è ingiusto nei confronti di Racine, ma ciò che conta è la distinzione tra due modi di essere, o di identità. In effetti, gli esseri umani *possono* coincidere rigidamente con se stessi – e questa è la *bêtise*, secondo Bachtin¹¹. Ma non è per l'azione del caso che si sentono trascinati oltre i propri confini. Freud, che Bachtin non

⁸ Esiste un *remake* di questo film, *You've got mail* (*C'è posta per te*), del 1998, con Meg Ryan e Tom Hanks.

⁹ Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), Einaudi, Torino 1968, p. 81.

¹⁰ Ibid., pp. 69-70.

¹¹ L'espressione usata da Bachtin è "la stupida coincidenza con se stessi" (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, 1965, trad. it. Einaudi, Torino 1979, p. 47).

apprezzava adeguatamente, offre la spiegazione più adeguata di questa possibilità necessaria: la causa (o la forza) che ci spinge oltre noi stessi è il desiderio di essere.

La psicoanalisi non si è limitata a proporre questa nozione in modo generico; l'ha elaborata, progressivamente. Sembra però che né Freud né Lacan abbiano sottolineato abbastanza la straordinaria novità filosofica che emergeva dalle loro ricerche: se la forza che più di ogni altra decide la nostra identità è il desiderio di essere, allora la nostra identità non si esaurisce in una serie di proprietà o in un insieme di parti (modello proprietario e rispettivamente modello mereologico). *La nostra identità consiste in processi di identificazione*: e l'identificazione è una relazione tra un soggetto e almeno un altro soggetto. Con la psicoanalisi, per la prima volta, viene elaborata una concezione *relazionale* dell'identità. Coincidendo, almeno in parte, con un soggetto *alter*, il soggetto *idem* non coincide più con se stesso: ecco la non-coincidenza come possibilità¹².

Questa svolta è così radicale – anche per le sue conseguenze logiche – da non essere stata ancora compresa adeguatamente. Se ne vuole una conferma? Si compia una ricognizione nel dibattito attuale sull'identità, nell'ambito della filosofia analitica, e si continui questa ricognizione tra le filosofie della mente: sarà facile constatare che il dibattito si svolge tutto all'interno del modello proprietario e di quello mereologico – Parfit e Dennett sono subentrati a Hume, con argomentazioni più precise e aggiornate, ma senza alcun mutamento di prospettiva. Questi modelli sono “non relazionali”.

Lungo la linea che conduce da Freud a Lacan, invece, il modello relazionale si è ulteriormente arricchito: *la concezione relazionale è diventata una concezione modale*. La teoria lacaniana dei registri (immaginario, simbolico, reale) implica differenti modi di identità.

Perciò la nozione generica di “desiderio” viene articolata anche nella distinzione tra bisogno, desiderio in senso proprio, domanda; in questa sede tuttavia ci interessa la distinzione tra pulsione e desiderio. Abbiamo visto che la distinzione è necessaria, anche se i due concetti tendono continuamente a riavvicinarsi, a sovrapporsi almeno parzialmente; tornano a somigliarsi, dopo ogni differenziazione, e costringono a nuove precisazioni.

Una prima differenza, da tenere ferma, è quella già indicata relativamente all'oggetto: quello a cui mira la pulsione è un oggetto parziale. Il che significa che, quando a toglierci il respiro non è la figura di una persona, la sua bellezza, la sua bella forma, bensì una parte della sua figura, la pulsione trionfa sul desiderio, lo riporta interamente a sé. Il linguaggio si riduce a enunciati elementari, a imperativi osceni. Tra le parti del corpo, gli organi sessuali esercitano una fascinazione ipnotica – e idiota (è un aspetto della pornografia). Per contro, il desiderio può riconquistare l'oggetto della pulsione, la predilezione per la carne della persona amata, con implicita devozione.

Non meno rilevante è la seconda differenza: *soltanto il desiderio è possibilità di identificazione*. L'espressione “pulsione di essere” suona alquanto bizzarra e forzata. La pulsione è la spinta che congiunge un soggetto acefalo e un oggetto parziale. Non si

¹² Per una presentazione dei quattro modelli di identità (proprietario, mereologico, relazionale, modale), oltre che del problema della *bêtise* in Bachtin, mi permetto di rinviare a G. Bottirolì, *Bachtin: la ricchezza della teoria. Contro la povertà degli 'studi contestuali' (cultural studies, ecc.)* (2011). Il testo è disponibile in www.giovannibottirolì.it.

concluda affrettatamente che la pulsione è “possibilità di avere” con piena soddisfazione: l’oggetto della pulsione – analogamente a quello del desiderio: ecco una nuova somiglianza – è impossibile da possedere interamente. Perciò, dice Lacan, la pulsione “fa il giro” dell’oggetto: in questa tangenzialità risiede probabilmente la spinta alla ripetizione. In ogni caso, la pulsione non è relazionale semplicemente perché potrebbe venir descritta come un rapporto con un oggetto (altrimenti ogni concezione del desiderio lo sarebbe): la pulsione è *oggettuale* quanto il desiderio è relazionale. Forse questo punto va ribadito: qui viene chiamata *relazionale* una concezione dell’identità fondata sulla possibilità di non coincidere con se stessi, senza collassare nell’alterità – cioè senza fare dell’alterità un altro modo della coincidenza. Questo è piuttosto il destino, la “volontà” della pulsione di morte.

4. Vi è almeno una terza differenza, che si cercherà adesso di mettere a fuoco. Bisogna ricominciare però dalla somiglianza tra i due concetti, e tra i fenomeni da essi indicati: non si tratta forse di fenomeni in cui prevale comunque la plasticità? Questa formulazione sembra accettabile per la prima fase del pensiero di Freud; ma con la svolta del 1920 la pulsione appare una forza divisa, conflittuale: nella pulsione rigidità e flessibilità lottano senza tregua. Potremmo dire che la pulsione ospita contemporaneamente ciò che vi è di più flessibile e ciò che vi è di più rigido negli esseri umani. Due spinte che si correggono vicendevolmente, che possono integrarsi ma anche scindersi (Freud parla di impasto delle pulsioni, ispirato da Eros, e di disimpasto, guidato da Thanatos).

Il legame tra le pulsioni di vita e le pulsioni di morte rimane oscuro ed enigmatico. Ma non sembra plausibile pensarlo come il conflitto tra due forze contrarie, separate o separabili: soltanto la vita in senso biologico trova il suo contrario nella morte, non la vita a cui Eros impone il compito di oltrepassare se stessa¹³. Perciò Eros e Thanatos sono *correlativi*, cioè opposti definiti dalla reciprocità e dalla co-appartenenza: ciascuno penetrabile dall’altro.

In prima istanza, Eros è la flessibilità. Non è così che compare, per esempio, nel *Simposio* di Platone? Eros dai piedi morbidi – “Egli infatti non cammina sulla terra e neppure sulle teste degli uomini, che non sono precisamente morbide, ma cammina e ha sede tra ciò che vi è di più tenero”¹⁴. Morbido e flessibile. Per contro, Thanatos è l’irrigidimento arrecato dalla morte. Ma questa opposizione troppo “separativa” viene complicata dalla co-appartenenza.

Si ricordi che la flessibilità di cui stiamo discutendo non è la flessibilità intramondana. Quest’ultima non differisce radicalmente da una proprietà; ma se vengono pensate come semplici proprietà, la flessibilità e la rigidità tornano ad essere forze contrarie e suscettibili di un’opposizione frontale: l’avanzare dell’una implica il retrocedere

¹³ “E la vita stessa mi ha confidato questo segreto: ‘Vedi, disse, io sono quella che sempre deve superare se stessa (*ich bin das, was sich immer selber überwinden muss*)’”, F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (Del superamento di sé).

¹⁴ Platone, *Simposio*, 195-96 a. Chi sta parlando è Agatone.

dell'altra (immaginiamo due individui impegnati in una sfida a braccio di ferro). Una relazione tra correlativi è più complessa: il flessibile prevale sul rigido, e viceversa, non con un'azione respingente, non cercando di esercitare una pressione maggiore, ma creando un vuoto in cui l'antagonista si trova proiettato dal suo stesso slancio. Solo quando l'avversario perde l'equilibrio, diventa realmente vulnerabile. Perciò includere e avvolgere sono azioni più importanti del contrasto diretto (non che quest'azione debba mancare completamente).

Tutto dipende dall'equilibrio: ma l'equilibrio che qui si cerca di definire ha ben poco a che vedere con il giusto mezzo dell'etica tradizionale. Si tratta piuttosto di un equilibrio acrobatico, che differisce dalla saggia medietà come il camminare su una corda differisce dal camminare sul terreno solido. Acrobatico o strategico: in effetti, non si può pensare un rapporto tra correlativi se non strategicamente.

Consideriamo di nuovo il conflitto tra flessibilità e rigidità. Dai chiarimenti appena esposti risulta che la flessibilità può essere vinta non soltanto dalla forza dell'antagonista, che la costringe ad arretrare, ma da un cattivo uso della propria forza, che la conduce a disperdersi, a disorganizzarsi. Ogni rottura dell'equilibrio indebolisce la flessibilità. Ma la flessibilità – di quale equilibrio è fatta?

Molto schematicamente: la flessibilità in senso ontologico è un modo d'essere, e più precisamente una miscela modale, un intreccio di modi. Freud usava il termine *impasto*, ma sembra legittimo parlare anche di "intreccio", "ibridazione", ecc. Abbiamo visto che con Lacan la concezione relazionale del desiderio diventa pienamente una concezione modale, e ciò avviene grazie alla teoria dei registri: immaginario, simbolico, reale sono modi del desiderio (qui in senso lato, anteriore alle precisazioni che abbiamo già ricordato). Potremmo anche dire che i tre registri lacaniani – suscettibili di venire interpretati in più di una versione¹⁵ – sono modi di Eros: senza però dimenticare il legame con Thanatos. Torniamo adesso alla flessibilità, o plasticità, del desiderio e della pulsione.

L'incontro tra le pulsioni e il linguaggio non è un fatto contingente: se così fosse, la pulsione sarebbe semplicemente un istinto, e quindi una spinta orientata a comportamenti "quasi rigidi", dalle variazioni limitate. La pulsione è plastica in virtù della sua posizione-limite tra somatico e psichico: potremmo pensare la psiche senza il linguaggio? Dunque la pulsione incontra il linguaggio con la stessa violenza inesausta con cui le onde del mare si abbattono sulla terraferma. E la terraferma, per continuare la metafora, può costituire un'opposizione in diversi modi: può funzionare come una barriera, oppure lasciarsi sommergere parzialmente. Se torniamo nella dimensione dei concetti, e di una maggiore articolazione, diremo che il primo caso corrisponde al meccanismo della rimozione, il secondo rende possibile la sublimazione; ovviamente la sublimazione non è passività, lasciarsi sommergere, è soprattutto trasformazione, elaborazione.

Il desiderio è l'orlo mutevole di questo incontro. Incontrando il linguaggio, le pulsioni vedono esaltare la loro plasticità. Il desiderio oscilla tra unicità della scelta e

¹⁵ Per questa proposta di interpretazione, mi permetto di rinviare al mio libro *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Bergamo 2002 e alla relazione a un convegno franco-italiano su Joyce che si è svolto quest'anno (31 marzo-1 aprile 2012) a Trieste, "Non serviam". *Tirannia del linguaggio e libertà degli stili*, di prossima pubblicazione sul numero 3 di "LETTERA. Rivista di clinica e cultura psicoanalitica". Il testo è già disponibile nel sito www.giovannibottiroliti.it.

volubilità: come dice Woody Allen, “Il cuore è davvero un muscolo molto elastico”¹⁶. Di nuovo, la comicità dell’amore. Ebbene, questa oscillazione non ripresenta forse l’eterno conflitto tra flessibilità e rigidità? Un conflitto che la scelta di lunga durata di un partner non esclude necessariamente. Troviamo un elogio della durata e della continuità anche in autori a cui si attribuisce frequentemente la posizione opposta. Nietzsche, il più insofferente alle abitudini, confessava che una vita in cui si cambiassero troppo frequentemente le abitudini gli appariva come un gelo siberiano¹⁷. E Bataille, il teorico della trasgressione e, per alcuni, dell’informe, scriveva: “senza una segreta comprensione dei corpi, comprensione che si stabilisce solo con l’andare del tempo, l’amplesso è furtivo e superficiale, non può *organizzarsi* (*l’êtreinte est furtive et superficielle, elle ne peut s’organiser*), il suo movimento è quasi animale, troppo rapido, e spesso il piacere sperato sfugge. Il gusto del mutamento è senza dubbio morboso, e con tutta probabilità conduce a un continuo rinnovarsi della frustrazione. L’abitudine, invece, ha il potere di approfondire ciò che l’impazienza ignora”¹⁸. Due aspetti meritano di essere sottolineati: (a) l’organizzazione come forza che intensifica, e non che reprime. Così Bataille evita il pathos del “disorganizzato”, che pure svolge un ruolo nella sua concezione; (b) l’animalità viene respinta, non da un punto di vista moralistico, cioè come “degradazione”, ma come erotismo troppo semplice (troppo rapido): come una forma di godimento idiota?

5. Eros come energia che lega e conduce a formazioni più vaste e complesse grazie alla sua capacità di trasformarsi, di annodare pulsione e desiderio, piacere e godimento. Ma la plasticità di Eros, come si è detto, è minacciata non soltanto da forze esterne, ad esempio la rigidità della Legge, quando la Legge funziona soltanto come meccanismo di proibizione, come divieto permanente; esiste un’altra minaccia, che si fa strada, per così dire, all’interno. Adesso questa possibilità è diventata più chiara: Eros si impoverisce anche a causa della dispersione, della variazione semplice, dell’incapacità a organizzarsi.

Diventa più comprensibile anche la tesi di Lacan, secondo cui “l’arte è un’organizzazione del vuoto”¹⁹. L’uso di questo termine può sconcertare solo chi intende l’organizzazione come una formazione rigida, e non come un dispositivo elastico, rapinoso e agonistico.

L’arte è lotta, conflitto – non è questo che ci hanno insegnato le estetiche conflittuali di Nietzsche e di Heidegger? Un conflitto nobile, non una rissa: tra l’apollineo e il dionisiaco (Nietzsche), tra la Terra e il Mondo (Heidegger) – tra i registri (Lacan). Nel Seminario VII l’arte viene descritta come l’azione plasmatrice esercitata dal linguaggio, dal Simbolico, nei confronti del *reale*, cioè di un vortice inabissante. Soltanto chi accetta questa sfida, e rasenta pericolosamente l’incandescenza di *das Ding*, crea un’opera d’arte.

¹⁶ “The heart is a very, very resilient little muscle” (*Hannah e le sue sorelle*, 1986). È una delle battute conclusive del film.

¹⁷ “Senz’altro, la cosa più insopportabile, quel che è veramente da temersi, sarebbe per me una vita assolutamente priva di abitudini, una vita che continuamente esige l’improvvisazione: questa sarebbe il mio esilio e la mia Siberia”, F. Nietzsche, *La gaia scienza*, 1882, aforisma 295 (*Brevi abitudini*).

¹⁸ G. Bataille, *L’erotisme*, 1957; trad. it. p. 120.

¹⁹ J. Lacan, *Il Seminario, libro VII. L’etica della psicoanalisi* (1959-1960); trad. it. Einaudi, Torino 2008, p.154.

Pertanto sono due le possibilità di un fallimento estetico: l'arte che si sottrae al pericolo, rifugiandosi in un linguaggio edulcorato, e l'arte che collassa nell'informe.

6. Vorrei soffermarmi su un filo conduttore che permette di cogliere le affinità tra le estetiche di Nietzsche, di Heidegger, e di Lacan: la distinzione conflittuale tra la forma e l'informe. Per ciascuno di questi autori, nella propria elaborazione originale, l'arte è creazione di forma²⁰; qui, evidentemente, non si può che ripetere quanto precisato a proposito del termine *organizzazione*: non si parla della forma come involucro, come contenitore, come limite rigido, ma della forza che si impone al caos. “Dominare il caos che si è, costringere il proprio caos a diventare forma ... è questa, qui, la grande ambizione” (Nietzsche)²¹.

Per questi autori, la via dell'informe non è percorribile, né dal punto di vista estetico né da quello etico. E non per un atteggiamento “reattivo”, di semplice fastidio o disgusto, ma per ragioni che vengono enunciate da un'ontologia della non-coincidenza – e della flessibilità, che in senso ontologico, è spinta alla non-coincidenza con se stessi. Vocazione singolarizzante, fedeltà al proprio desiderio²². Che la via dell'informe non sia percorribile significa: senza dubbio, *possiamo* sceglierla!, ma rinunciando alla nostra complessità, e dunque alla nostra plasticità.

Adesso la pulsione e il desiderio tornano a scindersi, non come realtà separabili, ma come spinte divergenti. Riprendiamo la tesi della flessibilità come pluralismo e intreccio di modi: in questa pluralità il linguaggio svolge un ruolo strategico. Quando il Simbolico s'impoverisce, diventiamo meno flessibili. Come si è detto, le pulsioni incontrano il linguaggio in maniera non contingente: in quanto forze plastiche, trovano in esso una dimensione che può confermare e accentuare la loro plasticità. Se fossero unicamente forze plastiche, penetrerebbero nel linguaggio e accetterebbero ogni pressione e ogni invocazione delle forme: ma non lo sono – nella pulsione la rigidità si oppone alle plasticità.

Così nella pulsione si manifesta quella *tendenza a retrocedere*, a tornare in uno stato inanimato, che Freud ha chiamato pulsione di morte, e che viene esemplificata, secondo Lacan, dalla rigidità e stanchezza dell'eroe tragico, ad esempio Antigone. Ma che si manifesta anche nell'euforia ripetitiva, compulsiva e insipida. Cerchiamo adesso, per concludere questa breve riflessione, di delineare uno sfondo per la spinta a retrocedere in quanto determina una rottura di quel “miracoloso” equilibrio, grazie a cui siamo, o diventiamo, flessibili.

²⁰ È la tesi che Massimo Recalcati espone in un libro che è superfluo elogiare, e verso cui ho palesemente dei debiti, *Il miracolo della forma*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

²¹ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, in *Opere*, vol. VIII, t. III, Adelphi, Milano, p. 37.

²² Questo è il solo imperativo di un'etica del desiderio – e non più della legge –, come proposta da Lacan nel *Seminario VII*: sii fedele al tuo desiderio. Vale la pena di aggiungere che non c'è fedeltà al proprio desiderio senza interpretazione.

7. La celebre espressione di Nietzsche “diventare ciò che si è” non avrebbe senso se non fosse possibile diventare ciò che non si è. Dunque non abbiamo un’essenza, siamo possibilità in conflitto; e ogni possibilità è *desiderabile*. Se fosse impossibile desiderare la rigidità! Ma non è così, la rigidità è desiderabile e viene desiderata, benché sia la negazione di sé. Perciò ogni società, benché inaugurata e alimentata dalle istituzioni simboliche, può aspirare a retrocedere verso le pulsioni e diventare, non completamente ma nella misura più grande possibile, una società più semplice, meno plastica, una *società delle pulsioni*.

Si tratta di un’aspirazione permanente, benché di intensità variabile. Negli ultimi decenni quest’aspirazione si è rafforzata, allargando i suoi consensi, e ha trovato espressioni intellettuali più numerose che nel passato. La società pulsionale deve perciò diventare oggetto di analisi, di diagnosi, e di critica; ma una critica del presente diventa possibile soltanto a partire dalla teoria, e con tanta più necessità e urgenza in quanto alcune delle terapie presentate come liberatorie, emancipatrici, aggravano il malessere.

Perciò saper distinguere tra pulsione e desiderio è di estrema importanza. Senza questa distinzione restiamo ciechi: non comprendiamo che la rigidità si dice in due modi fondamentali, sul versante dell’uno e su quello del molteplice, sul versante della forma e su quello dell’informe. Restiamo prigionieri di un discorso energetista (o della trasgressione), il cui primo proclama è l’innocenza dell’energia, e il cui eterno auspicio è che l’energia venga lasciata comunque fluire²³. Quando è iniziato questo discorso? Probabilmente, con la società borghese: ma per lungo tempo, come sappiamo, l’eros borghese è stato dominato da un dispositivo che, se non si limitava a reprimere (Foucault ci ha insegnato a diffidare della versione puritana standard, troppo facilmente accettata), svolgeva comunque un funzione disciplinare. In quella vasta metropoli che è la Legge, la moderna società borghese aveva regole e vincoli, anche per la sessualità; e i territori della pulsione erano circoscritti. La differenza tra pulsione e desiderio veniva esemplificata e confermata, con la rigidità della nevrosi, da quegli individui descritti da Freud come eroticamente scissi tra una corrente di tenerezza e una corrente di sensualità: dove amano, non sanno godere; e godono intensamente al di fuori dell’amore²⁴.

La storia della società borghese sembra presentare un indebolimento progressivo del dispositivo disciplinare: questo giudizio potrà venire precisato in altra sede, ma lo ritengo sostanzialmente fondato, soprattutto pensando al periodo dal ‘68 in poi, alla cosiddetta liberazione sessuale. Una fase di ascesa del desiderio o il crescente dilagare della pulsionalità? Nei suoi libri più recenti, Massimo Recalcati ha descritto la condizione ipermoderna come quella in cui *il desiderio rischia l’estinzione*: questa la nuova malattia, sempre più diffusa nella società contemporanea. E poiché il desiderio non è qualcosa che si possa mai portare del tutto a trasparenza, poiché è intessuto di processi inconsci, ecco profilarsi la possibilità traumatica dell’*uomo senza inconscio*²⁵.

Vi sono dunque ragioni sociali che spiegano il declino del desiderio – e della sua plasticità, superiore per complessità a quella delle pulsioni – nella società ipermoderna.

²³ Anche nel discorso energetista si può riscontrare una parabola discendente: tra l’enfatizzazione del molteplice, in Deleuze, e la versione banalizzata del dionisiaco in Maffesoli, la distanza è notevole.

²⁴ S. Freud, *Contributi alla psicologia della vita amorosa* (1910-1917), in *Opere*, vol. VI, Boringhieri, Torino

²⁵ I testi di Recalcati a cui faccio riferimento sono *L’Uomo senza inconscio*, Cortina, Milano 2010 e *Ritratti del desiderio*, Cortina, Milano 2012.

Soltanto nel desiderio riscontriamo una complessità autentica e una *plasticità non aporetica*. E soltanto nella teoria troviamo gli strumenti per comprendere queste differenze. Per contro, nessuna descrizione sociologica può aiutarci a comprendere i meccanismi psichici che rendono possibile una società delle pulsioni e, soprattutto, offrire strumenti per contrastare un processo che impoverisce la soggettività individuale, la singolarità, la non-coincidenza che ognuno di noi dovrebbe desiderare. Nella società delle pulsioni si impone “la stupida coincidenza con stessi”. La singolarità collassa anche dal punto di vista logico.

What Is It Like to Be a Compass Needle?

*The Cognitive Potential of Literary Criticism, the Pleasure of Thinking,
and the Kantian Notion of “Mutual Assistance of the Faculties”¹*

Caius DOBRESCU

The main hypothesis advanced by the following paper is that literary criticism, traditionally seen as an exclusively and eminently *cultural* practice, could also be construed as rooted, in a distinctive manner, in the *natural* proceedings of the human intellect. Which obviously implies that criticism could be seen as other than derivative, auxiliary, contingent, or even “parasitic” (a notoriously ironic treatment of the latter label is to be found in Hillis Miller, [1977] 2005). We should, of course, start from the premises that such a “naturalist” perspective is counterintuitive. Being necessarily about something criticism seems destined to act at least ancillary and at most vicariously with respect to an instance external to and higher than itself.

Our point in confronting this alleged evidence will be that, irrespective of its insertion in a social-cultural hierarchy, literary criticism is partaking in a profound anthropological disposition of the human understanding, namely in the pleasure of thinking.

The theme of the delectable cogito, attested and culturally validated in the classical antiquity, acquired a new level of self-consciousness and self-confidence since the early modernity. In the context of a debate over the ways in which cognitive linguistics could assist the literary studies not only by providing strict formal criteria in order to describe and classify the literary works, but also through illuminating the entrenchments of these works in complex mental processes, Margaret F. Freeman feels herself compelled to quote a reflection which drives the topic of the “pleasure of thinking” to the very seed of the European intellectual modernity. More precisely, she introduces a quotation which expressively seizes the stylistics of the cognitive attitude of a Montaigne self-exiled in the ideal tower of his library, as opposed to the mental experiment (or the stylistics of mental

¹ This paper is supported by the Sectorial Operational Program Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/59758. This research program also included a temporary affiliation with the Centro Studi Arti della Modernità of the Università degli Studi di Torino, for which the present author is deeply grateful to dr. Giuliana Ferreccio and dr. Roberto Merlo.

experimentation) as practiced by Descartes in the *poêle*, the stove-heated room, where he is said to have experienced the central intuition of the *Discours de la méthode*:

Descartes's stove and Montaigne's library tower have given us two ways of living and thinking that are at root divergent. Stove people think that you can strip everything away and rebuild reality from precepts; tower people reckon that writing about and exploring or refining beliefs is the best you can do. For tower people, the process of writing and arguing is what thinking is; it is not concluding (Burrows, 2003 quoted in Freeman, 2010: 1176).

It is of course difficult to repress the temptation of identifying, in the manner of the author of the above lines, Descartes's position with what we know as the massive historical consequences of his solitary musings, in other words, with the process of institutionalization of rationality, of creating a system of the sciences, of replacing the dilettante functioning of the mental faculties with "faculties" as administrative units of an extended academic structure. A structure which in its turn is supposed to integrate itself in a general scheme of the division of labor. It is equally difficult to resist the temptation of seeing in Montaigne an ancestor of the compensatory reaction against this vastly disciplinarian ordering of thinking, a reaction which nurtured many an anarchist poetics, ethics or epistemology.

Nevertheless, we will resist these temptations because the evocation of the two foundational experiences of introspective reclusion interest us rather because of what unites them, because of what they jointly evoke and "irradiate": the intense and intimate pleasure of thinking, which implies patterns of interaction of the faculties that will become the central concern of our following investigation. The present approach is not interested in the pleasure of thinking as a cultural or ideological trope. Its object is the "natural" delight (natural in both senses of being "corporeal", somatic, and of having an adaptive functionality) generated, according to our basic working hypothesis, at the interferences of the different power-fields of our mental faculties. In other words, I posit the interaction between the specific forms of manifestation, or intensity levels of our different cognitive faculties (i.e. perception, memory, affective response, intuition, imagination and fantasy, conceptual thinking, logical connectivity) as the primary cause and the constitutive texture of an experience that we could call *cognitive pleasure*.

The above hypothesis is supported by one of the most authoritative models of the aesthetic experience, also definable as the experience of taste: the one devised by Immanuel Kant. In his *Critique of judgment* (1790), Kant establishes a crystal-clear causal relationship between the reunion (today we might tend to call it the "clustering") of cognitive faculties and, on the one side, the aesthetic *reaction*, and, on the other side, the aesthetic *judgment*. In order to understand our experience with aesthetic objects, at all possible levels, from the primary sensory reaction to such an object to the impulses of creative "genius" supposed to have brought it into existence, to consciously evaluating it ("artistic criticism"), or, finally, to the attempt of explaining the mental foundations of all these reactions ("transcendental criticism"), we need representations that would bring together our cognitive faculties in patterns of interaction which are not typical for the dominant hierarchical mind-body representation.

The essence of this Kantian proposition is expressed in a famous fragment of the „First Introduction“ of the *Critique of the Power of Judgement*.

Thus an aesthetic judgment is that whose determining ground lies in a sensation that is immediately connected with the feeling of pleasure and displeasure. In the aesthetic judgement of sense it is that sensation which is immediately produced by the empirical intuition of the object, in the aesthetic judgement of reflection, however, it is that sensation which the harmonious play of the two faculties of cognition in the power of judgement, imagination and understanding, produces in the subject insofar as in the given representation the faculty of the apprehension of the one and the faculty of presentation of the other are reciprocally expeditious [*befoerderlich*] (Kant 2000: 26).

In the interpretation of Paul Guyer ([1979] 1997), one of the most thorough contemporary commentators of the third *Critique*, in the above statement

Kant is maintaining that the faculty of reflective judgment can inaugurate a comparison of apprehended form with our general ability to connect intuitions and concepts – a comparison in some sense “unintentional” – and so produce a harmony between imagination and understanding which causes a feeling of pleasure, and the existence of which this pleasure expresses (Guyer, 1997: 69).

The above statement indicates the main reason for placing the Kantian theory in the center of the present approach. The close connection thus stipulated between pleasure and cognition, with its whole array of complexities and nuances, offers a theoretical ground for better articulating the concept of “pleasure of thinking”, which in its turn represents, in my view, the corner-stone of a theory of the natural rootedness of the cognitive practices of literary criticism.

Translating Guyer’s translation of Kant, we could say that the faculty of reflective judgment is actually a comparison between the perception of *forms* and the ability of *formalization* of the human intellect. The nature of this “comparison” between imagination and understanding is particularly interesting: its unintentional (*unabsichtlich*) character is especially stressed not only by the commentator, but first of all by the philosopher himself. This specification implies that the use of the notion of “comparison” has the status of a tentative approximation. Of course that, placed in the larger context of the Kantian system, this “comparison” could imply not only an analogical relation, but also (and without contradicting the first meaning) the famous Kantian logic of the as-if (*als ob*). But all such nuances apart, of special interest in the present context is the manner in which Kant further translates the comparison that he posits as the backbone of the reflective judgment into the formula “free play of faculties.”

This free play should not be imagined as an extreme frenzy, but rather as a courteous social intercourse, a sort of dance during which the partners can approach and even liberally touch each other, but only within the limits of impeccable civility. Such a representation would support Rüdiger Safranski’s image of the Kantian undertakings as fascinating distillations of the gratuities of the Rococo epoch into the most abstruse philosophy (Safranski, [1987] 1991: 105). This sense of gratuity is highly significant because it brings us closer to the notion of “pleasure of thinking” by consolidating the vision of a system of rapports between the faculties which cuts across the hierarchical principles we inertially tend to superimpose, in the 18th century as well as in our own, on the organization of the human mind.

From the perspective of the present approach, by relativizing the hierarchy of the faculties and by problematizing their patterns of interaction the Kantian vision creates the possibility of conceptualizing and circumscribing the cognitive *potential* of literary criticism. The *Critique of judgment* opens what we could denote with a consecrated term of the contemporary cognitivist vocabulary a new “mental space” (Fauconier, 2010: 351), coexisting with the one of the hierarchical-aristocratic order of cognition. An alternative cognitive space presumed to be governed not by anarchy, but rather by a civic-republican order of the faculties.

But beside this general principle, of particular interest is the multitude of formulae used by Kant in order to express this co-involvement of faculties that interact in the emergence of what we chose to term “pleasure of thinking”. The most popular of these formulae is, probably, “harmony”. Kant borrows the term from an already validated philosophical vocabulary, by reworking the concept, pervasive in the disputations of the epoch but obviously more limited, of “harmony of the senses” (Erhardt-Sieboldt, 1932). But the conceptual widening thus obtained came at a price, the use of the notion of “harmony of faculties” proving to be, in Paul Guyer’s words, „less than lucid”. The reason invoked by Guyer in support of his evaluation is the semantic blur exercised by the competing metaphor of “mutual assistance” between the faculties, a metaphor that comes out in the eighth part of the *First Introduction*:

[...] Kant says that the feeling of pleasure which is the “ground of determination” for an aesthetic judgment of reflection is “effected [*bewirkt*] in the subject” by the “harmonious play of judgment’s two faculties of cognition, imagination and understanding,” and this state is defined as that in which “in a given representation the former’s power of apprehension and the latter’s power of presentation are mutually assisting each other [*einander wechselseitig beförderlich sind*]” (Guyer, 1997: 77).

It is quite obvious that “harmonious play”, “harmony”, “free play”, “comparison”, all of them “between faculties”, are not exactly the same thing as their above-mentioned “mutual assistance”. It is possible, to wit probable that for Kant these terms were more or less synonymous (or at least contextually synonymous). But this doesn’t change the fact that their specific nuances can grow into discreetly centrifugal semantic differences.

I propose that this diversified terminology can be seen as the expression of objectively differentiated patterns of interaction between the faculties. I hold it as obvious that the co-exercise of the cognitive faculties calls for a phenomenology of the forms of connection/contact, going from synchronization and interference, to indetermination, suspension of differences, “elective affinities”, or a mutually refreshing “estrangement”. All the Kantian terms mentioned above deserve a careful analysis because, in my hypothesis, even if they were not intended as such by their author, they still lead to different walks of specifying the pleasure of thinking as one of the founding processes of our cognitive experience and identity. A process that could be further considered as the deep structure that supports the historically contingent social-cultural surface-structure embodiments of literary criticism.

In the following section of the present paper I will try to test this assumption by focusing on one of the terms used by Kant in order to denote the basic patterns of interaction of the cognitive faculties within the aesthetic experience. The term chosen for

this little experiment is, by extrapolating from Kant's own phrasing, the one of *wechselseitige Beförderlichkeit*, or, in Paul Guyer's translation, the one of "mutual assistance".

*

In the eighth Section of the First Introduction to the *Critique of Judgment* pleasure is defined as

a *state* of the mind in which a representation is in harmony with itself, as the ground, either simply for preserving itself (for the condition of mutual assistance among faculties of the mind in a representation does preserve itself), or for bringing forth its object (translated in Guyer, 1997: 70).

The above-mentioned "representation" is "in harmony with itself" because, it is assumed, the actions of the faculties that make it possible are fully convergent. Let us keep in our minds the highly significant ratio posited in the above passage between the manner in which Kant conceives of the mental faculties as granting themselves "mutual assistance", and the notion of self-preservation (actually this "lucrative" consensus of the faculties represents, as Guyer comments on his own translation of the Kantian phrase, not only a definition of the nature of pleasure, but also a presentation of its *effects* – Guyer, 1997: 70). The very fact that Kant uses the concept of pleasure opens a channel of communication with the philosophical-literary cognitivist theories concerned with analyzing the mechanisms of orientation and adaption (Tsur, 1992: 347-366; Freeman, 2010: 1181-1182). In our considerations of the interaction of faculties or categories of faculties implied in the exercise of taste, we will take advantage of this Kantian intimation of contemporary cognitivist perspectives.

Therefore, I will state that one of the manners in which we can conceive the totalization generated by the cooperation of faculties is to relate it to the idea of self-preservation as spontaneous *orientation* in the world. An "orientation in the world" which should not be seen as the monopoly of the biological sciences, of the experimental psychology or of the neurosciences, as long as a consistent phenomenological description of the process could equally be provided. A description, in other words, which posits the category of "experience" as original, thereby transcending the usual divide between the "sensitive" and the "supersensitive" (e.g. the analysis of the "transgressive" analogies between spatial and moral orientation in Taylor, 1992: 25-52 or Brudney, 2010: 317-322)

Under such circumstances, to speak about the integrative virtues of "spontaneity" and "attention" may provide a telling example of the manner in which the literary studies could contribute the insightfulness of a phenomenological, participatory perspective to the empirically-oriented attempts of extending the concepts and methods of the cognitive studies to the humanities (a possibility of cooperation explicitly acknowledge, for instance, in Brône & Vandaele, 2009: 8).

Consequently, let us concentrate on the condition that I choose to call *the experience of the compass needle*, the metaphor resting on the assumption that spontaneous orientation could be poetically equated with a state in which one is brought to feel what a compass needle feels under its irrepressible impulse of pointing the North. Actually, I propose that we should concentrate on the purely subjective dimension and quality of the spontaneous

orientation in the world, on, to allude to the title for the present contribution, how it might feel to be a compass needle.

In order to obtain this phenomenological focus, we have to put aside the obvious antinomy generated by the fact that, on the one hand, such an experience can be construed as one of total exo-determination (to pursue in the walk of the compass metaphor: what authority could exert itself in a more compelling way than that of an all-including magnetic field?), and, oppositely, as one of endo-determination, of total autonomy (because the speed of the needle's reaction, almost annihilating space and time, confers it a charisma of existential attention/tuning that cannot actually be detached from the subjective experience of freedom).

I choose to concentrate on the subjective, experiential dimension of spontaneous orientation in order to elucidate its connection with our major topic, the pleasure of thinking. The question we should ask is: in what way this heightened state of attention supposed to expose an inner sense of spontaneous ordering, could be conceived, at the same time, as a form of *cognition* and as a form of *pleasure*. In other words, to what extent the vital mechanisms (summative with respect to the mental faculties) of the mobilization of the attention are compatible with the mechanisms of *taste* – a notion by which we choose to indicate the cognitive potential, anthropologically speaking, of literary criticism.

Since our main reference is to *experience*, we should ask the question whether, beyond the empirically-determined spontaneous orientation, our reflective consciousness is able to form a *representation* of adaptive spontaneity. Were such an experience distilled in notions and concepts, the quality of spontaneity would be completely lost. Were it to dwell at the level of sensory perception, it would be wholly contained in the infra-consciousness. Therefore, the only way in which spontaneous self-orientation could become present to itself is in the form of what Kant calls a cognition “without the use of a concept” (Guyer, 75).

The pre-Kantian philosophers had also something important to contribute to the question of spontaneity. The very manner in which they conceived the “natural” aesthetic response could be equated with an embedded theory of spontaneity. The pioneering empiricists agreed that the aesthetic pleasure represents an instinctual reaction that we share with the animal kingdom. Referring to the ground of the experiences that we have with the beautiful, Lord Kames plainly stated that “we have a sense or conviction of a common nature, not only in our own species, but in every species... This common nature is conceived to be a model or standard for each individual that belongs to the kind” (quoted in Guyer, 1997: 5). As for the essentially physical nature of aesthetic emotions, we find it asserted in no other place than the allegedly pre-Romanticist Edmund Burke's *Philosophical Inquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and the Beautiful*, where the Beautiful is said to act “by relaxing the solids of the whole system... and relaxation somewhat below the natural tone seems ... to be the cause of all positive pleasures” (ibid.).

Even if the apparent empiricist overrating of natural spontaneity in the field of aesthetics could raise a wide range of objections, we should accept the fact that it is intrinsic to the empiricist cognitive theory as a whole. If we search for powerful representations of an emerging totalization as a spontaneous orientation in the world, we should confide ourselves in the inquiries of Locke and, to an even greater extent, of Hume. For this line of thought, the reflection on causes, finalities, substances and

ultimate nature is situated on a virtual and “protected” level, which is not affected (or, better said, which only emerges when it manages to keep itself unaffected) and which is equally non-affecting the level of the actual existence. With the latter being autonomously governed by the principle of the spontaneous ordering.

In other words, one could fully count on a general equilibrium of nature as a highly effective safety net, and one could equally count on the historical addition of experience, on a collective memory generated and supported by an adaptive process that we would call today *trial and error*. Together with this classical view of nature as the overall order of things and as an arch-equilibrium (an equilibrium of equilibriums), this collective memory is another instantiation of the principle of spontaneous order, able to vouchsafe the predictability of everyday life and to match the most various challenges to self-preservation with the most rapid and adequate, even if “ready-made” practical solutions. Philosophy, which is supposed to analyze and decompose, is particularly ill-suited as an instrument of direct intervention in the world, which seems to be a place where the only effective balances rest on the exercise of basic reflexes, longly trained and refined by experience.

The question is whether between being completely immersed in “spontaneity”, being fused with it and therefore in the impossibility of construing it as an object of perception/intellection, on the one hand, and, on the other hand, being able to analyze this spontaneity from a philosophical perspective we could imagine an interface, a buffer zone, something suggesting an intermediary state arrested into becoming a condition to itself. It is only such a hypothetical state that could allow for an experience of a self-aware pleasure deeply rooted in the self-awareness of the capacity (translatable in terms of potentiality/power) of a spontaneous, instinctual orientation in the world.

The notion elaborated by the early modernity in order to cope with this question is the one of “spirit”. Better known, and indeed included in the modern vocabulary of cosmopolitanism, in its French (original) form, as *esprit*. In fact, a re-elaborated notion, since it represents the obvious secular and playful mutation of one of the key-concepts of the Christian theology. Let’s see what *esprit* means in the understanding of Voltaire, one of the major minds that contributed to the crystallization and the popularity of the notion. The following fragment is part of the article “Esprit” of the *Encyclopédie* (1775, t. v, p. 973) and was republished by Voltaire in his *Dictionnaire philosophique*.

This word, since it expresses a quality of the soul, is one of these vague terms to which those who utter them tend more often than not to attach different meanings: it expresses something else than judgment, genius, taste, talent, power of penetration, or of liberal apprehension, grace, refinement, but it has to join in itself all these merits; actually we could define it as ingenious reason (quoted in Fumaroli, 1994: 287, my translation).

This elegant but vague definition is detailed by Marc Fumaroli in the following manner:

What Voltaire calls spirit or ingenious reason is first of all this rapidity of invention, equally oral and written, which allows the improviser to answer to the point [*à propos*] in conversation, as well as giving him the length of breath necessary to compose an extended text in the fire of a literary polemic (Fumaroli, 1994: 299, my translation).

Starting from this tradition of training the „spirit” into the distillation of the instinct of adaptive orientation we could reconsider the stern depreciation of the “mechanical” condensed in the very popular definition of laughter given by the French philosopher Henri Bergson ([1900] 2012). According to this *fin-de-siècle* intuitionist, laughter is the reaction to the “*mécanique plaqué sur du vivant*”. That is to say: to what is perceived as a direct impression of the “mechanical” on the “living”. In Bergson’s view, the “mechanical” is utterly laughable because our deepest sense-of-sense knows that it represents the degeneration, to wit the caricature of the “living” (Parkin, 2006: 114-115). In the sphere we try to approximate here, that of the spontaneous orientation in the world, the equivalent of the “mechanical” is provided by the instinctive inter-operability and the spontaneous convergence of the faculties in the tension of attention (a process which seems equivalent to the tuning of a being completely equipped for adaption with its potentially hostile environment – potentially hostile, since the very “charisma” of self-protective attention implies the possibility of threats). This form of adaptive mechanics is equally *plaqué sur du vivant*, but not in the sense of being inadequately supplanted or forced upon it, but in that of being absorbed in or harmonized with it. This inner experience might be rendered more intuitive if we refer it to those numerous experiments of the historical and contemporary avant-gardes fascinated with the possibility of conceiving the mechanical/technological as completely fused with and consequently indistinct from the “living” (Dinescu, 2007).

The “mechanics” of the instinctive orientation in the world could be best re-evaluated by translating it as spontaneity. The pleasure generated by this spontaneity is associated with the orientation towards opportunities, a process that, for a phenomenological cast of mind (e.g. for the Romanian personalist philosopher Mihai Şora) could be understood as seizing the “freshness” of the world (Şora, 1978). As a species of cognition, spontaneity presupposes the synthesis between order and freedom, and the activation of an aesthetical (or aesthetically-compatible) sensitivity to form in general. A sensitivity to form that comes from the acute perception and the intensive mental elaboration (in a regime of cooperation and coordination of the faculties) of the spectrum of possibilities (i.e. of the *con-figuration* of this spectrum, given by the mutual *positionings* of its constitutive possibilities – hence the dimension of training for the perception of *form*) which opens up in front of the necessity to take action.

By virtue of the fact that it is built on (or is traversed by) different possible scenarios, spontaneity implies (under the sign of the Kantian integration-of-the-manifold delivered by intuition) the assimilation in the decision-making processes of a quasi-sensory (and potentially pleasurable) experience of the *possible*. By which we do not imply the secondary space of contemplative virtuality of classical empiricism, but the logical possibility lived as a state of acute attention. As a vibration of attention able to describe and re-describe in real time its own aggregation in a given state of fact. Although, the experience of the compass needle represents an *in actu* cognitive-pleasurable totalization, due to an intensive coordination of the faculties, of the virtual and the real.

The experience of spontaneity translates into an experience of the pleasure of thinking also to the extent that it conveys the reassuring feeling of being naturally endowed, in the fullest measure, for managing unpredictability and uncertainty. The state of “active latency” of the consciousness of one’s own perceptual, intellectual, and emotional capacities could naturally grow into an ethos of self-confidence. Which is

highly significant also for giving substance to the hypothesis of a relationship of mutual conditioning between the configuration of the personal identity and the development of the self-reflective capacity of exercising cognitive instruments and faculties.

The spontaneous orientation in the world implies a convergence, or active co-presence of a *transactional* nature of the cognitive faculties and, at the same time, a condensation *without blending* of these faculties into what the Canadian philosopher Charles Taylor has called the “punctual self” (Taylor, 1992: 160) and the Romanian poet and literary theoretician Alexandru Mușina, “presentified” or “empirical I” (Mușina, 1997: 165-8, 174-5). Actually, to understand the phenomenology of intuition implies the representation of a condition of oscillation between a concentration *on* an external object of attention and a concentration/containment *in* one’s self, which could also be presented as an oscillation (or “comparison”) between self-preservation and self-centering.

This type of relationship/interaction is closest to the Kantian notion of the “mutual assistance” the mental faculties are supposed to grant each other. It is my assumption that literary criticism is made possible by this spontaneous disposition of thinking that sets the premises for the experience of autonomy, self-containment and cognitive self-confidence.

In order to really understand the cognitive potential of literary criticism we have to start from the fact that it presupposes the transfer of the experience of spontaneous orientation, with all its “natural” and “vital” vibrations, to the virtual and simulated environment offered by literature. The very nature of *style*, central to our traditional representation of literary criticism and commonly described as personalized linguistic deviation, can be better accounted for as a condition of permanent adaptive approximation. Which of course leaves open the possibility of a wider perspective on style as the coherent integration of *various* adaptive modulations, and as an upgraded level of the adaption process implying the self-awareness of mental spontaneity.

We could also seize this opportunity for noticing that the theoreticians who pity the experiences we have with the natural world against those we have with the virtual world, asking themselves, for instance, under what circumstances the border between the two tends to be suspended (e.g. Lévy, 1995; Ryan, 1997; Fauconnier & Turner, 2002) could find an extremely relevant body of evidence in the century-long (to say the least) practice of literary criticism. A practice which, from the thematic perspective that we adopted in the present paper, can be construed as a derivation of the natural experience of spontaneous orientation (but also of the self-training for spontaneous orientation) within the particular kind of virtual environment constituted by the “world” of a literary text.²

² This, of course, providing that we accept the premises that texts represent rather than internal networks of semantic connections, possible “worlds,” in the logical and philosophical meaning of the notion. This debate, from the perspective of literary theory, is resumed in Pavel 1989, and, from an officially-philosophical perspective, in Gibson 2007.

BIBLIOGRAPHY

- Bergson, Henri. [1900] 2012. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Payot
- Brône, Geert and Jeroen Vandaele. 2009. Cognitive Poetics. A Critical Introduction. In *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*. Edited by Geert Brône and Jeroen Vandaele, Berlin etc.: Mouton de Gruyter
- Brudney, Daniel. 2010. Styles of Self-Absorption. In *A Companion to the Philosophy of Literature*. Edited by Garry L. Hagberg, and Walter Jost, Oxford: Wiley-Blackwell: 300-327
- Burrows, Collin. 2003. Frisks, Skips and Jumps. Review of *Michel de Montaigne: Accidental Philosopher* by Anne Hartle, *London Review of Books*, 25: 21-22
- Dinescu, Lucia Simona. 2007. *Corpul în imaginarul virtual* [The Body in the Virtual Imagination]. Polirom: Bucharest
- Erhardt-Sieboldt, Erika von. 1932. *Harmony of the Senses in English, German and French Romanticism*. PMLA, vol. 47, no. 2: 577-592
- Fauconnier, Gilles, Turner, Mark. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York, NY: Basic Books
- Fauconier, Gilles. 2010. Mental Spaces. In *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, edited by Dirk Geeraerts and Hubert Cuyckens, Oxford: Oxford University Press: 351-376
- Freeman, Margaret H. 2010. Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies: State of the Art in Cognitive Poetics. In *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Edited by Dirk Geeraerts and Hubert Cuyckens, Oxford: Oxford University Press: 1175-1202
- Fumaroli, Marc. 1994. *La diplomatie de l'esprit: de Montaigne à La Fontaine*. Paris: Hermann
- Gibson, John. 2007. Kritischer pluralismus und Erkenntnis zuwachs. Translated in German by Gabrielle Boller. In *Kunst denken*, edited by Alex Burri and Wolfgang Huemer, Paderborn: mentis, 105-116
- Guyer, Paul. [1979] 1997. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge etc.: Cambridge University Press
- Hillis Miller, Joseph. [1977] 2005. *The Critic as Host*. In *J. Hillis Miller Reader*. Edited by Julian Wolfreys. Stanford, Calif.: Stanford University Press: 17-37
- Kant, Immanuel. 2000. *Critique of the Power of Judgement*. Edited by Paul Guyer, translated by Paul Guyer and Eric Matthews, Cambridge etc.: Cambridge University Press
- Lévy, Pierre. 1995. *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris: La Decouverte
- Muşina, Alexandru. 1997. *Eseu asupra poeziei moderne* [Essay on Modern Poetry]. Cartier: Chişinău
- Parkin, John. 2006. The Power of Laughter: Koestler on Bergson and Freud. In *Laughter and Power*. Edited by John Parkin and John Phillips, Frankfurt am Main: Peter Lang: 113-144
- Pavel, Thomas G. 1989. *Fictional Worlds*. Harvard: Harvard University Press
- Ryan, Marie-Laure. 1997. Virtuality and Textuality: Reading in the Electronic Age. In Steven Tötösy de Zepetnek, Irene Sywenky (eds.), *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*. Research Institute for Comparative Literature and Cross-Cultural Studies, University of Alberta, and Institute for Empirical Literature and Media Research, Siegen University: 121-136
- Safranski, Rüdiger. 1987/1991. *Schopenhauer and the Wild Years of Philosophy*. Translated from German by Ewald Osers. Harvard: Harvard University Press
- Şora, Mihai. 1978. *Sarea pământului. Cantată pe două voci despre rostul poetic*. [The Salt of the Earth. Cantata for Two Voices on the Poetic Meaning]. Bucharest: Cartea românească
- Taylor, Charles. 1992. *The Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge MA: Cambridge University Press
- Tsur, Reuven. 1992. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: North-Holland

The Savage Decolonialist

*Notes on Critical Exoticism*¹

Federico LUISETTI

This brief intervention will address a point of convergence between vitalism² and decolonial thought, particularly as elaborated by the cultural theorist Walter Dignolo³. Originating in South America in the 1990s, decolonial studies has steadily moved away from the approaches to postcoloniality championed by authors such as Edward Said, Gayatri Spivak and Homi Bhabha⁴, in order to reinterpret key anti-colonial texts by Aimé Césaire and Frantz Fanon⁵ while building on a revised notion of modernity and coloniality that questions dominant Eurocentric principles of knowledge. Inspired by concepts articulated by Aníbal Quijano (“coloniality of power”) and Enrique Dussel (“transmodernity”⁶), Dignolo introduced two interrelated concepts – “border thinking” and “colonial difference” – in an effort to reshape the “geopolitics of knowledge” that Dussel had already introduced in his *Philosophy of Liberation* (1983).

In my commentary, I will approach Dignolo’s conception of “border thinking” by reflecting on a single, crucial colonial border at the center of the practice of “border thinking”: the separation between *humanitas* and *anthropos*. “Since *humanitas* is defined through the epistemic privilege of hegemonic knowledge,” Dignolo writes, “*anthropos* was stated as the difference – more specifically the epistemic colonial difference” that made it “as much the barbarian or the primitive as the communist, the terrorist” (Dignolo, 2003: 85). A careful consideration of this fundamental border, this line of separation dividing the specifically human/subjective/spiritual from the generally anthropological/bodily/naturalistic, will help us to see the convergences between the decolonial project and the discursive practices devised by radical vitalism.

¹ This commentary has been written for the workshop “Borders, Borderthinking, Borderlands”, University of Bremen, July 25-29, 2012.

² For my understanding of vitalism, see Luisetti, 2008 and 2011.

³ By Walter Dignolo see Dignolo, 1991, 2000, 2003, 2010, 2011. On decolonial studies see also Castro-Gómez, Grosfoguel (eds.), 2007 and Dignolo, Escobar (eds.), 2009.

⁴ See Said 1978; Spivak 1987 and Bhabha 1994.

⁵ Césaire, 1955; Fanon, 2004.

⁶ See Quijano, 2008 and Dussel, 1995.

In the space that remains, I will focus on two aspects of the cleavage between *humanitas* and *anthropos* to show how decolonial thinking and subversive vitalism challenge the colonial distribution of differences, inventing conflictual modes of resistances and introducing alternative mappings of the human through different geographies of nature, cosmo-visions and epistemic apparatuses.

The first element of the epistemic and ontological border separating *humanitas* from *anthropos* is the Western concept of subjectivity. For this narrative, it is enough to follow Marcel Mauss' reconstruction of the genesis of the person, which traces the emergence of the Kantian and idealistic notion of the self out of a Christian anthropology based on the sacredness, freedom and structural emptiness of a ghostly subject position, wrapped in its transcendental cocoon by an immaterial and universalistic consciousness (Mauss, 1985). If the apparatus of *humanitas* manages to dominate any occurrence of the *anthropos*, or if the purity of a superior practical reason achieves absolute domination over the contingency of nature, this happens because the machinery of Western colonialism has produced what Mignolo (following Santiago Castro-Gómez's concept of "zero point epistemology": Castro-Gómez, 2005) defines as the "zero point of observation" of post-Cartesian rationality (Mignolo, 2003: 91). This ghostly Western subject, this formalistic black hole, is for Mignolo the "zero point of observation (the invisible knower, God, or the transcendental secular subject)" (2003: 89) that grounds the hierarchical distinction between *humanitas*, *anthropos* and "the imperial domain secured by global thinking" (2003: 91).

In other words, decolonial thought alters the configuration of *humanitas* and the *anthropos* by articulating a "discourse of the *anthropos*", a "body politics of the *anthropos*" which forces *humanitas* to think through its exteriority, to localize and contextualize itself in its historical and geopolitical determination. Western universalism is therefore "provincialized" (Chakrabarty, 2001) by a geo-historical and bio-graphical approach in which the disembodied macro-narratives of Euro-American modernity are unmasked as partisan tales, as local episodes of a diverse and conflictual pluriversal cosmos.

From Diderot to Nietzsche, from Rousseau to Leopardi, from Bergson to Lévi-Strauss radical Western vitalisms have followed a convergent path, dismantling the Christian skeleton of the Cartesian, Kantian and then transcendental subjectivisms and liberal reason with the tools of an unruly vitalistic mode of thought⁷.

Lévi-Strauss provides an important instance of this convergence in the most radical formulations of his anthropological method. In *Jean-Jacques Rousseau, Founder of the Sciences of Man* (1962), Lévi-Strauss openly embraces the anti-philosophical and non-humanistic foundations of ethnological practices. Tracing Rousseau's thought in *Discourse on the Origin of Inequality*, Lévi-Strauss imagines social anthropology as a therapy of de-westernization and de-subjectivation, rather than another positivistic and universalizing science, or another conception of human nature. According to Lévi-Strauss, Rousseau had discovered life before the opposition of nature and culture, before animality and humanity, and therefore had succeeded in dismantling the entire Western philosophical tradition insofar as it is based on the disarticulation of *humanitas* and the *anthropos*. In

⁷ For a critique of Western transcendental reason see Esposito, 2010.

doing so, Lévi-Strauss argued, Rousseau had also proclaimed the “end of the *cogito*” and announced the dissolution of the “compensative transcendence” of humanism.

Following Rousseau in this project of de-westernization, Lévi-Strauss characterized social anthropology as a practice of refusing “everything that makes the ‘self’ tolerable” and Western societies acceptable. Instead, assimilating a Bergsonian vocabulary of anti-Kantian vitalism, he maintained that life is a conjectural force of exteriority that destroys the myth of human nature and the security of Western social life, pushing thought “beyond humanity” and beyond the social. In this model, anthropology is therefore a method of primordial identification with nature and animality, a savage discourse of the *anthropos* enunciated against the *hybris* of *humanitas*.

Any reader of *The Two Sources of Morality and Religion* is immediately struck by these resonances with Bergson’s anti-transcendentalist, vitalist and post-humanistic naturalism, which is so incommensurably divergent from the Eurocentric, theological mainstream of Western Kantianisms, phenomenologies and Heideggerianisms.

The second element border-gear driving the machine of *humanitas* is primitivism. As the savage, natural side of *humanitas*, the *anthropos* is assimilated, educated and reformed by the invisible, superior ruler of Man. Western modernity is a *Bildungsroman* of humanity, the *grand récit* of the taming of savagery, the imaginative construction and political overcoming of the state of nature.

We are well aware of the regressive and colonial connotations attached to the countless descriptions of the barbarians and primitives of Europe, Africa, and the New World. And yet, we must learn to look beyond this semantic debasement, and learn how to deconstruct and politicize *humanitas* from the only subversive standpoint available to Western conceptual vocabulary: the primitivism of the *anthropos*. Mignolo embraces this strategy instead of surrendering to, or being assimilated into *humanitas*: “the task of the *anthropos* is [...] to engage in barbarian theorizing in order to decolonize *humanitas* [...] my purpose here is to articulate a discourse, the discourse of the *anthropos* in the process of appropriating *humanitas* in order to become something else than *humanitas*” (Mignolo, 2003: 90-91). As a “barbarian theorizing,” a “discourse of the *anthropos*,” this decolonial primitivism has the task of neutralizing the hegemony of *humanitas* and thinking beyond the binary cages of nature/culture, primitive/civilized, or archaic/modern. This wide-ranging discursive strategy, which I call “critical exoticism,” provokes further enquiry and invites us to ask how it can contribute, from a vitalist perspective, to the decolonial project.

Critical exoticism, as practiced for example by Vico and Diderot, Rousseau and Nietzsche, Leopardi and Lévi-Strauss, Clastres and Deleuze, is a technique of estrangement and defamiliarization from Western hegemonic meta-narratives, including colonial epistemic borders and hierarchies. The wide-ranging practices of critical exoticism are at once a self-conscious attempt to think within one’s context, a refusal to universalize any system of beliefs, and a commitment to conceptual, imaginative, and political perspectives of what is subaltern, exterior or virtual. Critical exoticism is “critical” because of its self-imposed localization within Western local history and semantics, while at the same time this criticism is “exotic” because of its defamiliarizing politics of the Outside.

Here I would like to briefly illustrate the functioning of critical exoticism by recalling another instance of this tactic which, together with primitivism, has shaped radical thought from the Baroque period to today's *indigenismo*. I mean modern Orientalism, whose critical and exoticist varieties reach back before nineteenth century colonialism and the political and cultural hegemony of the British colonial empire.

In *The Birth of Orientalism* (2010), Urs App provides an alternative genealogy of Orientalism, deploying a comparative perspective on religion to highlight its anti-Christian, anti-theological and anti-Eurocentric matrix, which had been championed alternately by Enlightenment philosophers and Romantic philologists. Arguing against Said's selective framing of Orientalism within the *pouvoir-savoir* of nineteenth century British imperialism and its confrontation with the Muslim world, App shows how the cultural trauma of Europe's colonization of the Americas and expansion eastward is magnified in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries by the massive penetration of texts and ideas from Japan, China and India. These texts were mobilized by radical intellectuals such as Pierre Bayle and Voltaire as powerful sources for the displacement of European Christian civilization. In this reconfiguration of the Orientalist genealogy, New World primitivism and Asian Orientalism joined forces to challenge the universalistic latitude and socio-political supremacy of European civilization. As App explains, "The birth of modern Orientalism was not a Caesarean section performed by colonialist doctors at the beginning of the nineteenth century when Europe's imperialist powers began to dominate large swaths of Asia. Rather, it was the result of a long process that around the turn of the eighteenth century produced a paradigm change" (App, 2010: XIII).

App sees the emergent paradigm as a product of the exhaustion of European theological-political universalism. Describing this event as what we might call "the bright side" of the Enlightenment, App sees this shift as an antidote to the hegemony of Western modernity and its epistemic *dispositif*: "Judaism and Christianity themselves began to be increasingly viewed as local phenomena on a dramatically expanded, worldwide canvas of religions and mythologies. At the end of the Eighteenth century, Volney portrayed Christianity as a relatively insignificant and young local religion based on local varieties of solar myth" (App, 2010: XIV).

In my read from within a Western context, I would argue that the vital energy of primitivism and Orientalism can still be mobilized in order to detach and disentangle ourselves from our current forms of life by allying with decolonial and indigenous practices in order to envision life beyond the anthropological borders of capitalistic modernity. Perhaps at the end of this process, critical exoticism will also be required to confront its anthropological foundation, and exoticize politically the non-humanity of nature: "Rousseau thought he could confront Hobbes 'on how the state of war springs from the social.' In so doing he proposed the Noble Savage in place of the Englishman's ignoble savage, one anthropology to replace another, only this time an optimistic one. But the mistake here was not the pessimism, it was the anthropology, and the desire to found a social order on it" (Tiqqun, 2010: 89).

BIBLIOGRAPHY

- U. App, *The Birth of Orientalism*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010
- H. Bergson, *The Two Sources of Morality and Religion*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1963
- H. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994
- S. Castro-Gómez, *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750–1816)*, Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá 2005
- S. Castro-Gómez, R. Grosfóguel, eds., *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2007
- A. Césaire, *Discourse on Colonialism*, Monthly Review, New York 1955
- D. Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2001
- E. Dussel, *Introducción a la Filosofía de la Liberación*, Editorial Nueva America, Bogotá 1983
- , “Eurocentrism and Modernity”, in *The Postmodernism Debate in Latin America*, ed. by J. Beverley, J. Oviedo, M. Arona, Duke University Press, Durham (NC) 1995, pp. 65-76
- R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010
- F. Fanon, *The Wretched of the Earth*, Grove, New York 2004
- C. Lévi-Strauss, *Jean-Jacques Rousseau, Founder of the Sciences of Man*, in *Race and History. Race Question in Modern Science*, UNESCO, Paris 1966
- F. Luisetti, *Estetica dell'immanenza. Saggi sulle immagini, le parole e le macchine*, Trauben, Roma 2008
- , *Una vita. Pensiero selvaggio e filosofia dell'identità*, Mimesis, Milano 2011
- M. Mauss, *A Category of the Human Mind: the Notion of Person; the Notion of Self (1938)*, in *The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History*, ed. by M. Carrithers, S. Collins, S. Lukes, Cambridge University Press, Cambridge 1985
- W. Mignolo, *The Idea of Latin America*, Wiley-Blackwell, London 1991
- , *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2000
- , *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, Colonization*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003
- , *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, del Signo, Buenos Aires 2010
- , *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Duke University Press, Durham (NC) 2011
- W. Mignolo, A. Escobar, eds., *Globalization and the Decolonial Option*, Routledge, London 2009
- A. Quijano, *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Social Classification*, in *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*, ed. by M. Moraña, E. Dussel, C.A. Jáuregui, Duke University Press, Durham (NC) 2008, pp. 181-224
- E. Said, *Orientalism*, Pantheon, New York 1978
- G. Spivak, *In Other Worlds*, Methuen, New York 1987
- Tiqun, *Introduction to Civil War*, Semiotext(e), Los Angeles 2010

FOCUS
Oltre il Postmoderno?

Il populismo come perversione del postmoderno

Maurizio FERRARIS

Platone non ha mai visto la realizzazione del suo stato filosofico, mentre ai postmoderni è toccato di veder attuati in tempi brevi tutti i loro progetti. Ma non necessariamente è stato un privilegio. Prendiamo il primo e il più importante degli assunti dei postmoderni – universalmente condiviso dagli epistemologi anarchici tedeschi ai post-strutturalisti francesi, dai neo-pragmatisti americani ai pensatori deboli italiani –, l'idea, cioè, che la verità e la realtà, il riferimento a un mondo esterno siano una nozione violenta e dispotica¹, di scarsa utilità pratica e di ancor più dubbia difendibilità teorica, visto che non esiste un mondo esterno a cui riferirsi. In questo processo al mondo esterno i postmoderni manifestavano una sincera volontà emancipativa: verità e realtà sono nozioni ingombranti e vincolanti, si tratta di andare al di là di esse, e poi anche del soggetto, della metafisica, e ovviamente della scienza. Se si considera l'importanza della verità e della realtà all'interno delle pratiche quotidiane (cosa succederebbe se in tribunale si sostituisse "La legge è uguale per tutti" con il motto nietzschiano "Non ci sono fatti, solo interpretazioni"?), si sarebbe detto che un così vasto disegno aveva sulla carta scarsissime possibilità di attuarsi. E invece è proprio quello che è avvenuto, per esempio quando Ratzinger ha potuto servirsi della critica postmoderna alla oggettività scientifica per sostenere che dopotutto la condanna di Galileo era giustificata.

Un secondo nucleo concettuale del postmoderno era l'idea che – in seguito al declino della verità – si tratta di non aderire interamente alle proprie credenze, e di presentarsi come dei "teoristi ironici", che non credono fino in fondo a quello che dicono e a quello che fanno. Anche in questo caso, l'ispirazione di fondo era genuinamente emancipativa e non violenta: le guerre di religione sono scatenate da fanatici troppo convinti delle loro credenze, meglio prenderla con maggior distacco. Ma le cose si sono realizzate, per così dire, fin troppo, con leader populistici che comandano a colpi di barzellette, offrendo l'incarnazione (perversa o perfetta?) del "teorista ironico" di cui parlava Rorty vedendoci un desiderabile avvenire per la democrazia. Ecco un nuovo e inaspettato senso al motto "una risata vi seppellirà". Ma chi mai avrebbe potuto pensare che si sarebbe governato con le comiche?

¹ È la fallacia del "sapere – potere" di cui Foucault, per esempio, nella prima parte del suo pensiero, fornì una particolare interpretazione secondo cui ogni organizzazione del sapere è legata a motivazioni di potere. Cfr. M. Foucault, *Storia della follia* (1961), Rizzoli, Milano 1963.

Come diceva Boileau nell'*Art Poétique* : “Laissons à l’Italie / De tous ces faux brillants l’éclatante folie”. E tuttavia questa pronta e inaspettata realizzazione si è attuata anche in un altro terreno, quello della liberazione sessuale. Si trattava del terzo punto programmatico del postmoderno, proposto da Deleuze e Guattari con il progetto di una “rivoluzione desiderante”. Ora, in capo a trent’anni la decostruzione sessuale è diventata la regola dei comportamenti anche presso coloro che non avevano letto Deleuze, anzi, prima e meglio in quelli (per esempio gli eroi dei reality show) che negli altri (i lettori dell'*Antiedipo*, nel frattempo invecchiati e diventati professori). Ovviamente, anche qui la realizzazione comportava una lieve perversione, visto che l’emancipazione sessuale non corrispondeva minimamente a una liberazione politica. Si configurava piuttosto come quella che Horkheimer e Adorno avevano chiamato “desublimazione repressiva”, illustrando il concetto con il detto di Guglielmo II, per il quale il governante assoluto può agire indisturbato se si preoccupa di fornire ai sudditi un parco in cui possano avere liberi incontri sessuali.

Perversione

Che il populismo compia i sogni del postmoderno è la dimostrazione del fatto che quest’ultimo catturava qualcosa di reale. Ciò che casomai può risultare sorprendente è che i postmoderni non siano stati per niente soddisfatti di questa realizzazione: Lyotard² si è precocemente dissociato dalla sua creatura, Feyerabend ha detto che avrebbe preferito non aver mai scritto le pagine su Galileo adoperate dal futuro pontefice, Rorty ha ammesso di aver sbagliato a sostenere che l’epistemologia deve dissolversi nel mondo vago della interpretazione. E sicuramente tutto l’ultimo periodo della riflessione di Foucault appare come un ripensamento e una critica delle posizioni assunte nell’epoca post-strutturalista.

Ma anche qui la sorpresa è tale solo per poco. Oscar Wilde ha detto che c’è solo una cosa peggiore del non realizzare le proprie aspirazioni, ed è realizzarle: uno pensa, magari in buonissima fede, a una emancipazione, per esempio che i computer ci libereranno dalle officine. Ma non può nemmeno prevedere che, penetrando in ogni istante della nostra vita, possano diventare più ossessionanti delle catene di montaggio e realizzare una mobilitazione totale rispetto a cui i saggi di Jünger e i progetti di Goebbels si rivelano retrospettivamente delle inezie. Così accade per tutto il resto, sia esso la verità, l’ironia o la liberazione sessuale: si vedono i vantaggi, per esempio, di un pomeriggio passato senza l’angoscia dell’orologio, ma non si considera che angoscia può essere una vita senza orologi, così come si amano (specie da bambini) le favole, ma non si gradirebbe affatto vederle proposte come notizie in un telegiornale. Si apprezza la figura di un vecchio professore ironico che distribuisce il suo sapere senza albagia, ma non si prevede che un politico-Père Ubu che butta tutto in farsa potrebbe rivelarsi il peggiore degli assolutisti. Si vede l’importanza politica di una emancipazione sessuale ma non si

² L’opera di Lyotard ha anche un valore storico profondo perché può essere considerata, senza remore, una sorta di manifesto del postmodernismo da cui poi, in molti, hanno tratto spunto. Cfr. J. -F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano 1981.

immagina che può esserci tutta l'emancipazione sessuale di questo mondo in un clima da Ancien Régime.

Forse la posizione più realistica è quella di Slavoj Žižek³: il postmoderno è stato un buon profeta, anche se la profezia non è stata quella buona, visto che ha anticipato le perversioni sociali e politiche che stanno alla base del populismo. Tuttavia, pensare che il postmoderno filosofico sia il modo migliore per spiegare il populismo mediatico è un po' come pensare che solo i malati possono capire i malati. Il che è giusto, in astratto: i malati capiscono i malati. Il problema è però che sono anche molto portati a giustificarli. Mentre, di nuovo, il filosofo postmoderno non è affatto incline a giustificare il populista mediatico, anzi, ne è un critico radicale.

Spettralizzazione

È nel quadro di questa contraddizione che si è fatta avanti una seconda strategia, che chiamo “spettralizzazione” poiché consiste in un ritorno spettrale di Marx dopo la fine del socialismo reale. I postmoderni rarissimamente sono stati marxisti, e per quei pochi di loro che lo sono stati in qualche periodo (ad esempio, per Lyotard) il passaggio al postmoderno ha significato l'abbandono del marxismo. Ma nel momento in cui il postmoderno, realizzandosi come populismo, lascia insoddisfatte le esigenze emancipative che stavano alla base del postmoderno (e che a suo tempo il postmoderno aveva fatto valere contro il marxismo), ecco che si ha il ritorno a Marx non come realtà, ma come idea e come rivendicazione intransigente di giustizia. Questo movimento ha un'unica fonte, il libro di Derrida⁴ sugli *Spettri di Marx*, uscito nel 1994, ossia quando l'arco che andava dal populismo al postmoderno stava compendosi, almeno per chi (come Derrida) aveva gli occhi per vedere e il cervello per capire.

È singolare vedere i critici della verità e della realtà tornare al materialismo dialettico senza riconoscere una contraddizione rispetto alle loro precedenti posizioni, ma a ben guardare la contraddizione è solo apparente. Perché in effetti il marxismo spettrale ha poco a che fare con il marxismo reale e dunque con il materialismo dialettico, trattandosi di una forma di spiritualismo. È un fenomeno affine a quello descritto a suo tempo da Lukács, degli intellettuali che diventavano nietzschiani pensando di accedere a un radicalismo critico ancora più elevato di quello presente nel marxismo. Invece di una scelta concreta, si passa a un cielo mitologico, e a Marx si sostituiscono Nietzsche e magari Heidegger, e poi alla fine, completando il giro dopo la fine del socialismo reale, si torna a Marx.

È questa la forma che ha preso il Marx postmoderno, risolvendosi in un messianismo politico: Marx è morto ma Marx il suo spettro ritorna. Ci si può tuttavia domandare che cosa si direbbe se Marx ritornasse davvero. Ho il sospetto che dopo i primi festeggiamenti si rivelerebbe un ospite ingombrante e presto sgraditissimo, e che la situazione sarebbe grosso modo quella descritta da Cartesio nel paragrafo 147 delle

³ Cfr. S. Žižek, *Vivere alla fine dei tempi* (2010), Ponte alle grazie, Firenze 2011.

⁴ J. Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1994), Raffaello Cortina, Milano 1996.

Passioni dell'anima: “Quando un marito piange la moglie che tuttavia, come accade talvolta, gli dispiacerebbe di veder resuscitare, può accadere che il suo cuore sia stretto dalla tristezza eccitata in lui dall'apparato funerario e dalla mancanza di una persona alla cui conversazione era abituato; e può darsi che qualche traccia d'amore o di pietà, presentandosi alla sua immaginazione, faccia sgorgare dai suoi occhi lacrime sincere; ma nel segreto dell'anima egli prova un'intima gioia, la cui emozione ha tanta forza da non poter essere per nulla diminuita dalla tristezza e dalle lacrime che la accompagnano.”

Ricostruzione

Che fare? Se i postmoderni si trovavano di fronte a una realtà compatta e granitica (magari anche solo ideologicamente) e sentivano l'esigenza di decostruire, oggi mi sembra che ci si trovi di fronte a un processo antitetico, cioè a una realtà intimamente decostruita e, se così posso esprimermi, delegittimata in quanto realtà. Dunque, è proprio dalla realtà che si tratta di ripartire, perché se non abbiamo la realtà e la verità non si capisce come si possa trovare la differenza fra trasformare il mondo e semplicemente credere di trasformarlo, o sognare di trasformarlo – che è precisamente l'assunto di fondo del marxismo spettrale. A parte che non si capisce davvero come sia possibile sostenere *contemporaneamente* che 1) la realtà non esiste, 2) si deve dire addio alla verità, e 3) bisogna trasformare il mondo. Sembra l'argomento del paiolo in Freud: la storiella in cui un tale presta un paiolo a un altro che glielo restituisce bucato, e che, alle sue proteste, risponde che quando lo aveva restituito il paiolo non era bucato, e che oltretutto quando lo aveva preso in prestito era già bucato, e che comunque quel maledetto paiolo non lo aveva mai preso in prestito.

Ora, Derrida ha ripetuto più volte una cosa importantissima, ossia che la giustizia è l'indecostruibile⁵, intendendo con questo che tutto lo smontare, lo smascherare, il decostruire, appunto, era animato da un intento di giustizia. E al tempo stesso intendeva, io credo, che tutta l'attività di smontaggio non poteva spingersi sino al toccare la giustizia, come nel cinismo che dice che dietro alla richiesta di giustizia ci sono altri argomenti, meno puliti e confessabili. Credo, in conclusione, che il punto sia proprio questo: che cosa rende giusto qualcosa se non, in ultima istanza, la verità e la realtà? Precisamente quanto il postmoderno filosofico prima e il populismo mediatico poi hanno ritenuto di lasciarsi alle spalle. Ora, proprio perché c'è un mondo solido e inemendabile, impermeabile alle nostre manipolazioni e interpretazioni, ci può essere qualcosa come la giustizia. In fin dei conti, si tratta semplicemente di non credere al facile sofisma secondo cui essere realisti significa accettare lo stato di cose esistente. È come pensare che un giudice che sta accertando la verità la stia per ciò stesso accettando. Non si capisce cos'altro se non la realtà si possa offrire come alternativa filosofica e politica, in un mondo ammalato di favole.

⁵ Ho sviluppato questo punto in M. Ferraris, *Ricostruire la decostruzione. Cinque saggi a partire da Derrida*, Bompiani, Milano 2010, pp. 11-12.

BIBLIOGRAFIA

- J. Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1994), Raffaello Cortina, Milano 1996
- M. Ferraris, *Ricostruire la decostruzione. Cinque saggi a partire da Derrida*, Bompiani, Milano 2010
- M. Foucault, *Storia della follia* (1961), Rizzoli, Milano 1963
- J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano 1981
- S. Žižek, *Vivere alla fine dei tempi* (2010), Ponte alle grazie, Firenze 2011

Ermeneutica del frammento e narrazione

Storia e memoria in W.G. Sebald

Roberto GILODI

1. La nozione ormai obsoleta di *Zeitgeist*, lo spirito del tempo di hegeliana memoria, è caduta in disgrazia a partire dagli anni Ottanta e ha trascinato nell'oblio chi l'ha coniata o, per lo meno, ne ha fortemente ridimensionato la sua pretesa filosofica di imbrigliare la complessità della Storia nelle geometrie narrative di un grande racconto sistematico. La cosiddetta fine delle narrazioni ha coinciso con la fine di Hegel e la *Fenomenologia dello spirito* si è trovata a essere una delle possibili storie del mondo fra le molte che si sono avvicendate nel corso dei secoli. Ora tutto questo è noto e non metterebbe conto parlarne se non fosse che la crisi dello storicismo ha comportato la fine della fede in una possibile redenzione dai mali della Modernità.

In questo quadro, che ha visto dissolversi le attese messianiche, le speranze rivoluzionarie e lo spirito dell'utopia in tutte le loro declinazioni laiche e religiose, la stessa ragion d'essere della letteratura, e in particolare del romanzo, ha subito un'erosione profonda, che ne ha modificato gli scopi e la ricezione.

L'*homo fictus* dei romanzi ha pagato per primo lo scotto della crisi delle grandi narrazioni, sicché sorge spontanea la domanda: se l'eroe non "rappresenta" più il mondo reale ciò non significa forse che il mondo reale non sa più cosa farsene dei suoi eroi di un tempo?

Una domanda che diventa cruciale negli ultimi decenni del Novecento quando ci si è chiesto da più parti se il romanzo come genere letterario rappresentativo della prima e seconda Modernità avesse esaurito le sue potenzialità estetiche e la sua fino ad allora comprovata capacità di rappresentare e interrogare il proprio tempo.

La fortuna commerciale della narrativa di genere – *noir, fantasy, mystery, horror, thriller* ecc. – sembrava confermare questo declino della "letterarietà" del romanzo tardo-moderno. Nozioni come stile, referenza, realismo, rispecchiamento sembravano relegate a un passato di cui era giunta l'ora di liberarsi così come ci si libera dei sensi di colpa.

Ma facciamo un passo indietro. La "leggibilità del mondo", su cui lo storicismo aveva costruito le sue fortune, si basava sul presupposto che opponeva, nella sua enunciazione classica, verità e apparenza. Da un lato l'instabilità dell'accadere, i rovesci inspiegabili della fortuna, la costitutiva opacità delle vite e dei percorsi esistenziali dei singoli individui, dall'altra una *ratio* che consentiva di annodare in un disegno di senso unitario la congerie apparentemente casuale delle umane vicende. Questo dualismo, di cui

è nota l'origine nel pensiero greco non meno che nella teologia della storia di matrice ebraico-cristiana, ha avuto il merito non secondario di consentire lo sviluppo di un'"arte dell'interpretazione", come recitava la formulazione romantica coniata da Schleiermacher (1819). Un dualismo tra essere e apparire, tra verità ed empiria, destinato a segnare in profondità la nascita del romanzo moderno. Da *Robinson Crusoe* a *Wilhelm Meister*, da *Julian Sorel* ad *Anna Karenina*, l'eroe scopre nella sofferta casualità della sua vita il senso che la guida e ne regge conoscitivamente il divenire. Una scoperta retrospettiva, un'acquisizione ermeneutica appunto, grazie alla quale gli infiniti particolari della vita di una persona trovavano la loro collocazione nell'unità sistematica del tutto. Senso della Storia e senso delle vite individuali: il modello di conoscenza che esse implicavano era il medesimo, esso prescriveva, tanto allo storico quanto al narratore, l'abilità di chi sa raccogliere i fatti e disporli sapientemente come fossero tessere di un mosaico.

Questo "paradigma indiziario" (Ginzburg, 1979: 2-30) sopravvive dentro le più audaci sperimentazioni del Modernismo sebbene la fine della narrazione tradizionale chiuda il capitolo aristotelico della *fabula* come disposizione ordinata, ossia causale, dei fatti e apra a percorsi narrativi nuovi: la temporalità intermittente e imprevedibile della memoria, la verbalizzazione dei movimenti della coscienza, il gioco delle associazioni verbali. Si modifica radicalmente la forma compositiva ma non viene meno la fiducia che la parola del romanzo dia accesso alla verità e che grazie alla sua invenzione mitopoietica il soggetto e il suo mondo siano esplorabili in termini conoscitivi.

Al di là dell'evanescenza concettuale della nozione di *postmoderno*, al di là della sua incerta collocazione sullo scacchiere delle opzioni teoriche, probabilmente la vera novità da esso introdotta è stata la polverizzazione ironica delle pretese di verità dell'arte e segnatamente della letteratura. Per dirla con Lyotard: "Possiamo considerare 'postmoderna' l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni." (1981: 6) Forse per la prima volta un movimento culturale si riconosceva esplicitamente in una professione di agnosticismo rispetto alle pretese fondative dell'arte.

Ora, proprio questo atteggiamento dichiaratamente eversivo è stata la molla che ha permesso la moltiplicazione infinita delle narrazioni, la fungibilità delle scelte formali, l'assemblaggio ludico dei materiali e delle forme, l'azzeramento delle periodizzazioni e dei vincoli storici che ne conseguivano. Nel teatro dell'eterno presente postmoderno Antico e Moderno, alto e basso, sacro e profano si giocavano alla pari il loro posto nelle opzioni degli artisti. L'allergia ai criteri assiologici e normativi viaggiava di pari passo con la dematerializzazione dell'esperienza e con lo svuotamento dell'idea stessa di realtà. Ragion per cui, come ha osservato acutamente Daniele Giglioli¹, fin da subito, cioè a partire dagli anni Ottanta che ne videro l'affermazione, il postmoderno fu ridimensionato nelle sue conclusioni estreme dagli stessi protagonisti di quella stagione culturale. I fatti della storia poi si incaricarono di smentire le pretese antirealiste e anti-metanarrative insite nel movimento: le guerre balcaniche degli anni Novanta con le loro spinte etnico-identitarie, la questione islamica e la strisciante guerra di religione, che dopo l'11 settembre ha segnato le relazioni tra Occidente e Oriente.

¹ Si veda la sua Postfazione a Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, pp. 420-421.

2. Fra le voci dissonanti rispetto agli assunti decostruzionisti, che innervavano l'esperienza letteraria del postmodernismo, merita una considerazione particolare quella del narratore e saggista tedesco W.G. Sebald.

La sua ricerca non ha mai l'enfasi della dichiarazione programmatica o la pretesa di una battaglia culturale. È difficile trovare negli stessi anni (Ottanta e Novanta del Novecento) una figura tanto aliena dalle esibizioni ludiche e dalle professioni di gratuità etica di certa letteratura a lui contemporanea. *Pastiche*, contaminazioni, citazioni, travestimenti non sembrano appartenere alla sua modalità narrativa. La sua vocazione è piuttosto l'esplorazione del nichilismo, non come scelta filosofica ma come il male della storia; la sua scrittura non è un esercizio di stile ma nostalgia di una redenzione di fatto impossibile. Alla dissacrante sostituzione della verità con le infinite combinazioni pragmatiche di un'arte del narrare che ha accettato di essere merce tra le merci, Sebald oppone la materialità greve e ossessiva di un passato che non è passato. La sua scrittura affamata di memoria diventa implicitamente un atto di accusa alla letteratura come gioco, alla leggerezza fine a sé stessa, che rimuove il male della storia nell'illare oblio della finzione.

A differenza dei testimoni diretti della Shoah, Sebald non ha provato personalmente l'orrore della disumanizzazione scientifica messa in atto dalla macchina dello sterminio nazista, ma ne ha cercato gli echi e le tracce nel destino dei sopravvissuti. Le sue trame sono percorsi erratici a ritroso nel tempo, esplorazioni di quelle vite che la casualità della storia ha salvato e riscattato dall'"indegnità" di essere vissute. Non c'è forse scrittore europeo che abbia vissuto come Sebald in modo tanto lacerante la distanza tra memoria e scrittura.

La narrazione in senso moderno è stata ed è ancora in larga parte "raccontare una vita", ossia comporre in una totalità di senso compiuto i fatti minuti, di cui sono costituite le esistenze umane, trovando un nesso di causalità nella moltitudine casuale degli eventi. Biografia dunque come intelligenza di una fattualità che aspira a farsi conoscere e a perpetuarsi nella memoria grazie alla scrittura.

Ma cosa succede quando le vite, di cui il narratore è alla ricerca, hanno cancellato le loro tracce? Quando il patto biografico tra vita e scrittura viene negato in partenza? Quando la memoria cede all'oblio perché è sofferenza indicibile?

Il ricordo della tragedia collettiva vissuta dai tedeschi è stata per lunghi anni una memoria taciuta o una memoria senza memoria. Le vicende di cui sono state vittime milioni di persone sotto i bombardamenti a tappeto dell'aviazione degli alleati - seicentomila i morti e milioni i feriti - hanno polverizzato non solo il ricordo dei fatti ma la volontà stessa di serbarne ricordo. Per questo motivo il lavoro di raccolta e di disposizione in una tessitura narrativa è stato per molto tempo un lavoro difficile.

La "storia naturale della distruzione" che Sir Solly Zuckermann ha voluto scrivere all'indomani della guerra, senza per altro riuscirci, ha costituito il rovello di Sebald. Nel suo libro saggistico del 2001, *Luftkrieg und Literatur* (tradotto in *Storia naturale della distruzione*), egli ha denunciato con veemenza le lacune della memoria letteraria rispetto alla distruzione della Germania, quasi volesse assumersi la sfida di dare rappresentazione

piena a ciò su cui la generazione precedente degli scrittori tedeschi era stata, secondo lui, reticente. Una reticenza di cui dà prova persino uno straordinario amanuense dell'orrore quotidiano del Terzo Reich come Viktor Klemperer, che nei suoi diari ammutolisce quando arriva alla data fatidica del bombardamento di Dresda (13-15 febbraio 1945), di cui fu testimone diretto. Lui, che pure aveva restituito nella sua scrittura la dissonanza confusa delle voci, che aveva approntato liste di oggetti, misurato gli spazi, le ore, i minuti, con il rigore di un cartografo, con la precisione di un archivista e con l'acribia del filologo che egli era, quando parla della fine di Dresda - come ha osservato con stupore lo stesso Sebald - non riesce ad "andare al di là del convenzionalismo linguistico". (2004: 36) La grande anestesia collettiva non aveva dunque risparmiato nemmeno gli scrittori più vigili.

Sebald rileva con una certa enfasi polemica (e sicuramente facendo un torto a qualcuno, ad esempio a Grass) come siano stati in fondo pochi i romanzi che all'indomani della guerra abbiano raccontato la distruzione fisica e morale della nazione. E prosegue affermando che quelli che hanno tentato di farlo, a eccezione forse soltanto di Heinrich Böll e del suo romanzo *Der Engel schwieg* (*L'angelo tacque*) scritto tra il 1949 e il 1950 ma pubblicato postumo nel 1992, o sono stati risucchiati da una koinè espressionista o sono rimasti vittime di tentazioni estetizzanti, quasi che la distruzione dovesse cercare un'impossibile redenzione nell'invenzione della scrittura².

Ma che cos'è "una storia naturale della distruzione"? Per Sebald ha significato abbandonare l'astrazione contabile dei numeri - i milioni di morti, i metri cubi di macerie - per scendere nella concretezza delle vicende individuali, della paura, dello smarrimento, della follia dei sopravvissuti. Questo gesto ha in Sebald una disarmante disponibilità all'ascolto, ha l'umiltà e la precarietà dello storiografo della vita privata, che raccoglie e annota, che intervista e trascrive, che mai si affida all'onniscienza del narratore.

I quattro racconti de *Gli emigrati* (1992) sono quattro vite attraversate dalla disperazione del silenzio: il segreto, di cui ciascuna ha cercato invano di nascondere le tracce, è quello della tragedia rimossa nella parvenza di una vita normale. Staccarsi dal passato ha significato "emigrare", allontanarsi per sempre dai luoghi della catastrofe, cercando caparbiamente una redenzione dall'orrore della loro giovinezza. Alla fine però i protagonisti involontari di quelle pagine si sono arresi: il peso della tragedia indicibile ha finito per schiacciare i loro tentativi di sopravvivenza. E a distanza di anni la fuga dalla morte si è rivelata come un tragico ritorno a essa.

Più che gli eventi narrati qui interessa osservare la modalità messa in atto da Sebald per ricostruire le esistenze dei suoi personaggi. La voce narrante è quella, come si diceva, di un paziente e indefesso ricercatore di testimonianze del passato: oggetti, spesso desueti, luoghi, azioni minime della quotidianità, che vanno a comporre un singolare archivio della memoria, e inoltre testimoni oculari, la cui vita ha incrociato quella del protagonista. E poi ancora tracce visive disperse - la dispersione è per Sebald una condizione permanente dello spirito - in un accumulo di immagini, tratte da vecchi album di fotografie in bianco e

² "Oltre a Heinrich Böll, solo pochi altri autori, e precisamente Hermann Kasack, Hans Erich Nossack, Arno Schmidt e Peter de Mendelssohn, ebbero il coraggio di affrontare - ma per lo più in modo alquanto discutibile, come vedremo - il tabù che gravava sul tema della distruzione e fisica e morale." (Sebald 2004: 24).

nero, in cui si vedono interni borghesi, gruppi familiari, cartoline ingiallite di luoghi di villeggiatura, pagine di agende annotate.

La sua narrazione, per quanto abbia una “voce” e una cadenza straordinariamente riconoscibili, muove da un’intenzione sottilmente antinarrativa. Nel senso che si sottrae alle regole della finzione, alle logiche costruttive coese e al gesto egemone di mettere in prospettiva il reale. Nondimeno tutto lo sforzo di Sebald si concentra sulla possibilità di sottrarre le sue biografie alla casualità insignificante del reperto, alla perdita del connettivo esistenziale a cui un tempo appartenevano. La sua tessitura si regge su una maniacale ermeneutica del frammento, quasi si trattasse di ritrovare il filo d’Arianna che può condurre fuori dal labirinto, anche se poi il labirinto, anziché condurre a un altrove, porta diritto al centro della tragedia, negli strati profondi della psiche sconvolta di chi l’ha vissuta.

Vale la pena interrogarsi sulla qualità ermeneutica del procedere narrativo di Sebald perché qui si delinea una direzione del romanzo la cui novità non è certo sfuggita, ma che attende ancora una sua collocazione stabile nel panorama delle opzioni contemporanee.

È difficile dire a quale categoria di romanzo appartengano le prove narrative di Sebald. Quando Eleanor Wachtel gli chiese come avrebbe voluto descrivere *Gli emigrati* le rispose laconicamente: “It’s a form of prose fiction.” (Wachtel, 2007: 37)

Elena Agazzi (Agazzi, 2012: 127) ha richiamato opportunamente la lezione di metodo interpretativo del germanista e comparatista Peter Szondi: lasciare che sia il testo a rivelarsi attraverso l’illuminazione - a opera del critico - dei suoi nessi genetici. Le storie narrate da Sebald hanno in effetti questa caratteristica: pur essendo state portate alla luce attraverso un lavoro di ricerca minuzioso, sembrano raccontarsi da sé stesse. L’ermeneuta è dunque colui che si nasconde, permettendo al testo di esprimersi da sé e sapendo che la sua verità non sarà mai espugnata ma solo suggerita come “possibile”, a partire da un processo indiziario che ne segua il divenire.

Quando Sebald riferisce dell’ultima annotazione nell’agenda del prozio Ambros Adelwarth alla fine del racconto leggiamo: “Ho spesso l’impressione [...] che il ricordo sia una forma di stoltezza. Ci rende la testa pesante, ci dà le vertigini, come se non si stesse guardando all’indietro attraverso le fughe del tempo, bensì giù verso la terra da grandi altitudini, da una di quelle torri che si perdono nel cielo.”³ (Sebald, 2007: 157) Alla vertigine provata da Ambros Adelwarth fa da contraltare lo stupore che si coglie nelle

³ Nell’intervista a Eleanor Wachtel ritorna il tema della vertigine. Rileggiamo la domanda e la risposta. E. Wachtel: “Even as young man, your uncle Ambros - you quote from his journal - says that memory seems to him like ‘a kind of dumbness’, that it makes his head ‘heavy and giddy, as if one were not looking back down the receding perspectives of time but rather down on the earth from a great height’. How does that work?” W.G. Sebald: “It’s that sensation, if you turn the opera glass around...I think all children, when they’re first given a field glass to look through, will try this experiment. You look through in the right way around, and you see magnified in front of you whatever you were looking at, and then you turn it round, and curiously, although it’s further removed, the image seems much more precise. It’s like looking down a well shaft. Looking in the past has always given me that vertiginous sense. It’s the desire, almost, or the temptation that you might throw yourself into it, as it were, over the parapets and down. There is something terribly alluring to me about the past. I’m hardly interested in the future. I don’t think it will hold many good things. But at least about the past you can have certain illusions.” (Wachtel 2007: 57)

parole di Mme Landau quando le affiorano alla mente come delle improvvisi istantanee le giornate passate in compagnia del maestro elementare Paul Beyerer e scopre come: “Quelle immagini che credeva ormai sepolte sotto il cordoglio per la perdita di Paul, fossero invece ben presenti in lei.” (55 e ss.)

C'è in Sebald una costante fenomenologia del ricordo, metanarrativamente esibita, che accompagna i resoconti delle memorie dei suoi protagonisti: spinti dal loro interlocutore essi riflettono su come i frammenti del passato siano affiorati alla loro coscienza. La narrazione si rivela così come una sorta di maieutica del ricordo: le domande del narratore, presenza continua in tutti i romanzi di Sebald, mettono in moto un'emersione dolorosa di fotogrammi, che si rivelano come lacerti temporali, brevi sequenze discontinue, ostinatamente resistenti a essere inquadrati in una cornice narrativa.

L'uso della fotografia, di cui molto si è scritto⁴, ha una qualità sorprendentemente mimetica dei processi mentali che disegnano i percorsi erratici e imprevedibili della memoria. È possibile che tali percorsi siano guidati da una *ratio* misteriosa; certamente non si tratta di una *ratio* narrativa, nel senso in cui è comunemente intesa. Sebald sa bene che nell'ordito narrativo il frammento-ricordo perde il suo “margine”, la sua autonomia e la sua intrinseca qualità di assenza, ossia di morte di ciò che mostra, come ha ricordato Roland Barthes ne *La chambre claire* (1980). E come sottolinea il lavoro di Christian Boltansky, un artista vicino alla ricerca di Sebald, che utilizza foto e video, colleziona ed espone oggetti appartenuti a soggetti e mondi storici scomparsi. Se la scommessa è fare emergere la verità, la narrazione corre il rischio di dissimulare ciò che invece la fotografia rivela: la fine di ciò che è stato e che mai ritornerà. Se dunque la narrazione illude, appaga, distogliendoci dalla verità e dal desiderio di conoscerla, la fotografia suscita il desiderio di sapere e favorisce la cognizione del passato. Perciò: “Quanto più osservavo quelle immagini, tanto più pressante avvertivo il bisogno di conoscere meglio la vita di coloro che vi erano ritratti.” (81) Vite trapassate, sepolte sotto le macerie del tempo, ormai anonime: da qui l'aura pervasivamente malinconica delle fotografie di Sebald, anche quando i soggetti sono ilari, come in certe foto di famiglia.

L'uso della fotografia ridà autonomia al particolare e lo sottrae alla tirannia della totalità narrativa. Una pratica che ricorda la salvazione del fenomeno benjaminiana e che fa tutt'uno con il senso della catastrofe della storia. Nelle fotografie de *Gli emigrati* l'immediatezza delle vite effigiate, anziché offrire al racconto un corredo documentario, forniscono una sensazione di straniamento quasi fossero allegorie della morte. E il fluire della narrazione si interrompe nella fissità funerea dell'immagine. L'impiego della fotografia non traccia dunque una narrazione parallela ma ha un sapore antifrastico, si palesa come una sorta di narrazione rovesciata, che sgretola la pretesa totalizzante della storia narrata. E se la struttura della foto-frammento rimane temporale è soltanto perché dice la fine del tempo della vita, a cui tuttavia non si contrappone un'escatologia messianica della narrazione con il romanziere nelle vesti di Messia.

⁴ Si veda ad esempio Mark M. Anderson, *Fino allo sciogliersi delle cose: la fotografia nell'opera di W.G. Sebald in Le muse inquiete: sinergie artistiche nel Novecento tedesco*, Atti del Convegno internazionale, Catania, 4-6 dicembre 2001, Olschki, Firenze 2003, pp. 141-154.

La fotografia “arresta il tempo” mentre la finzione narrativa è “una forma d’arte che si muove nel tempo verso un epilogo” (Watchel, 2007: 41) - dichiarò Sebald nell’intervista del 1997 a Eleanor Wachtel, che gli chiedeva perché inserisse fotografie nei suoi testi narrativi.

Che il trattamento della temporalità sia centrale nella costruzione narrativa di Sebald lo dimostra questa sua dichiarazione a proposito della sua scrittura: “Everything is related round various corners in a periscopic sort of way. In that sense it doesn’t conform to the patterns that standard fiction has established. There isn’t an authorial narrator.” (37) Qui, al contrario, l’autore anti-autore si accosta al suo oggetto permeato della sua stessa fragilità cognitiva: un emigrato fra gli emigrati, che pure non si arrende alla deriva nichilista della storia.

Le rovine di Sebald non sono osservate dall’altezza dell’angelo della storia benjaminiano, la cui meta è un altrove di trascendenza, ma attraverso un “periscopio”, che sembra ergersi con cautela dagli abissi di una storia postuma. Lo sguardo che osserva queste rovine non sogna la redenzione ma è mosso da un’umanissima *pietas*: quella di chi raccoglie e ricomponi i resti dispersi per serbarne la memoria. E nondimeno la narrazione per Sebald può salvare il ricordo di ciò che è stato, ma si tratta di una salvezza come viatico malinconico alla propria fine.

Se ora ci chiediamo quali siano gli scopi di questa scrittura e riflettiamo sui suoi significati alla luce dei dibattiti periodici sul “ritorno del reale”, un primo dato che colpisce è che i “fatti” di cui parlano le narrazioni di Sebald - penso in particolare ad *Austerlitz* e a *Gli emigrati* - non solo esistono ma rendono oltremodo ardue le loro interpretazioni. Quando i fatti dicono del male della storia, a vacillare non è la pretesa di realtà dei fatti stessi ma la possibilità di intenderli. Infatti il problema è nella domanda: quali sono gli scopi dell’interpretazione e quali i metodi che deve seguire? Su questo punto le strade del postmodernismo e quella tracciata da Sebald divergono radicalmente. Da un lato la creatività esuberante dell’interprete, o l’“ilare nichilismo”, come lo ha chiamato Luperini, dall’altro la fallibilità della ricerca, la sofferenza dell’ascolto, l’ostinazione a far parlare ciò che è rimasto sepolto sotto le rovine.

La realtà nelle vesti del passato non solo rivendica la sua pretesa di dominio ma getta una luce sinistra sulle aspirazioni di emancipazione e di riscatto da essa. Per questa ragione la storia per Sebald non è retorica, come per Hayden Whyte, ma è un’oscura presenza che ridicolizza l’illusione della trasparenza e i progetti di assuefazione e di rimozione che le sue vittime - e vittime della storia siamo tutti noi - hanno messo in opera.

BIBLIOGRAFIA

- E. Agazzi, *W.G. Sebald: in difesa dell’uomo*, Le Lettere, Firenze 2012
M. Anderson, *Fino allo sciogliersi delle cose: la fotografia nell’opera di W.G. Sebald*, in *Le muse inquiete: sinergie artistiche nel Novecento tedesco*, Atti del Convegno internazionale, Catania, 4-6 dicembre 2001, Olschki, Firenze 2003, pp. 141-154

- R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (trad. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980), Gallimard, Paris 1980
- H. Böll, *Der Engel schwing* (trad. it. *L'angelo tacque*, Einaudi, Torino 1996), Kiepenheuer & Witsch, Köln 1992
- H. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (trad. it. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia editore, Milano 2006), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996
- C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino 1979, pp. 3-30
- F. Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (trad. it. *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007), Duke University Press, Durham, North Carolina 1991
- J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981), Éditions de Minuit, Paris 1979
- W.G. Sebald, *Die Ausgewanderten* (trad. it. *Gli emigrati*, Adelphi, Milano 2007), Eichborn, Frankfurt a.M. 1992
- , *Luftkrieg und Literatur* (trad. it. *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004), Fischer, Frankfurt a.M. 2001 (ed. or. 1999)
- E. Wachtel, *Ghost Hunter*, in *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald* (edited by L. S. Schwartz), Seven Stories Press, New York 2007, pp. 37-61. Intervista registrata il 16 ottobre del 1997 e trasmessa a Radio CBC *Writers & Company* il 18 aprile del 1998

Ransmayr postmoderno?

Hermann DOROWIN

Il dibattito intorno al postmoderno è perfettamente racchiuso nel celebre sketch di Walter Chiari sul Sarchiapone¹. Il misterioso animale, nascosto in un cesto e guardato con timore e curiosità dai viaggiatori, ha le seguenti caratteristiche: viene dall'America, è grande, peloso e carnivoro, ha delle zanne tremende ed è oltremodo longevo; inoltre è piccolo, ha le squame, anzi le setole, mangia solo verdure, è delicato e vive in Asia. Il Sarchiapone cammina o striscia per terra con le sue quattro, no tre, no due, anzi con la sua unica zampa; non ha, però, zampe, bensì pinne, anzi ali, per cui nuota, no: vola, eccome vola! Insieme all'incertezza e alla paura dei viaggiatori cresce la loro smania di dimostrarsi esperti conoscitori del Sarchiapone, di saperne le abitudini, le varietà, il colore. "È giallo," osa Walter Chiari. "Come, giallo?" si scandalizza il proprietario dell'animale, e l'altro si salva con un improbabile "Ho detto: già lo sapevo," e comincia a inveire contro la "schifosa bestia" cui augura la morte subito. I più paurosi lasciano lo scompartimento e si giunge allo strepitoso finale della scena. Il proprietario, stremato, decide di svelare il segreto: il cesto è vuoto, il Sarchiapone non esiste. Era solo un bluff, per tenersi lontani gli altri viaggiatori. Walter Chiari, che nel suo terrore si era arrampicato sul portapacchi, afferma spavaldo: "Lo sapevo, che non esiste. L'avevo capito subito!" Ma, una volta sceso dal suo rifugio, riempie di meritatissime botte il proprietario, meglio l'inventore, della "schifosa bestia".

Lo sketch è del 1958 e precede di diversi anni l'invenzione del "postmoderno", una creatura altrettanto fascinosa, enigmatica e irritante, fatta com'è di stridenti contraddizioni, destinate peraltro ad acuirsi nel corso dei decenni; una creatura, comunque, secondo molti inesistente. Vediamone le caratteristiche. Finiti i "grandi racconti" delle religioni, ideologie e utopie, esaurita la stessa idea di progresso, il postmoderno ne liquida l'eredità². Esso supera per lucidità e disincanto il modernismo che lo precede, per cui costituisce un progresso della nostra consapevolezza. La letteratura postmoderna segna la fine delle avanguardie, della loro tendenza a decostruire il linguaggio, a estraniare le forme di comunicazione e narrazione, a stigmatizzarne l'insufficienza. Di conseguenza essa opera un gioioso ritorno alla narrazione, il

¹ Trasmesso dalla RAI nel 1958, oggi visibile su Youtube.

² Cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, che offre una vasta panoramica sulle varie definizioni, prevalentemente americane, del postmoderno, da Lyotard a Hutcheon, da Hassan a Jencks, Jameson e molti altri.

superamento del carattere elitario della letteratura e, sotto la parola d'ordine *cross the border, close the gap!*, compie una riconquista della popolarità perduta³. Inoltre, la letteratura postmoderna radicalizza le procedure dei “moderni”, porta alle estreme conseguenze la decostruzione del linguaggio, l'estraniamento della comunicazione, la disgregazione dei personaggi, lo scompaginamento della narrazione. Raffinati giochi intellettuali e intertestuali sono fra i suoi segni distintivi. Abbandonato l'assillo etico e l'idea obsoleta di un impegno civile della letteratura, gli autori postmoderni trasformano l'orrore in piacere e ricavano divertimento dallo shock del reale. La loro filosofia guida è l'estetica. Se, fra loro, si annoverano autori politicamente impegnati, le cui narrazioni affrontano con serietà i grandi drammi del Novecento e del nuovo secolo iniziato, ciò si spiega con una “svolta” etica, politica o storica tutta interna al postmodernismo (Kunne, 2005: 11). Nulla di strano, insomma, *anything goes!*

Dalle definizioni qui raccolte, o almeno da una parte di esse, risulta con evidenza che i più significativi esponenti di questa corrente si dovrebbero chiamare Proust, Joyce, Woolf, Musil, Döblin, Svevo, Pirandello o come altri autori di quella *modernità* che si dichiara obsoleta. Perché nei loro testi troviamo il venir meno del tempo lineare, dell'io compatto, dell'univocità del reale, dell'affidabilità del linguaggio, mentre il gioco intertestuale appare generalizzato. “Il modernismo è il postmodernismo più perfetto”, rimarca infatti il filosofo Rudolf Burger (1994: 33). Del carattere vago, contraddittorio, tautologico della categoria del postmoderno hanno parlato grandi critici, fra cui non pochi tedeschi e austriaci, un fatto questo, che meriterebbe sicuramente una riflessione a parte⁴. Che il *postismo*, come lo chiama Hans Robert Jauß, non faccia altro che sfondare porte aperte e rivolgere contro il modernismo le sue stesse categorie, si fa evidente nel momento in cui Wittgenstein, Mauthner e perfino Hofmannsthal vengono annoverati fra i pensatori postmoderni *ante litteram* e *La Dialettica dell'Illuminismo* diventa uno dei libri di riferimento di questa corrente, con buona pace di Horkheimer e Adorno che, ovviamente, non possono più difendersi da questo reclutamento postumo. Fatto sta che molta critica letteraria di lingua tedesca ha opposto delle resistenze all'uso della categoria del postmoderno e non l'ha adottata, a differenza di quella anglosassone, come sinonimo di contemporaneità, vedendoci un “concetto-passepartout” (Förster, 1999: 9), un'etichetta che viene appiccicata, con un gesto volto a omologare autori e testi, senza contribuire alcunché alla loro comprensione.

Di fronte a tanta diffidenza, non c'è da stupirsi se, a partire dagli anni Novanta, si registrano libri e convegni che lamentano una imperdonabile chiusura della cultura letteraria di lingua tedesca, un fatale “ritardo” rispetto all'adozione della categoria del postmoderno, che aveva portato grandi benefici al resto del mondo. Infatti, secondo Gerda Elisabeth Moser, la letteratura contemporanea tedesca, e in modo particolare quella austriaca, sarebbe ricca di elementi attribuibili a questa corrente. Autori come Handke,

³ “Cross the border, close the gap!” è il noto motto di Leslie Fiedler, spesso riportato dai teorici del postmodernismo.

⁴ Nelle pubblicazioni tedesche sull'argomento, che cominciano ad apparire dalla metà degli anni Ottanta, colpisce l'alta percentuale di contributi scettici. Andreas Huyssen/Klaus R.Scherpe (a cura di), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1986; Dietmar Kamper/Willem van Rijen (a cura di), *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1987.

Schwab, Jelinek e Ransmayr sarebbero emblematici per un'estetica non più costruttiva o distruttiva, ma appunto de-costruttiva (Moser, 1994: 248). Tale lettura viene ampliata e generalizzata da Andrea Kunne, che in un saggio del 2005 interpreta tutta la letteratura austriaca contemporanea come un postmodernismo *contre coeur*. La difficoltà a lasciare alle spalle il modernismo sarebbe, secondo l'autrice, proprio spiegabile con il ruolo fondamentale avuto dalla letteratura austriaca nell'ambito di quella stagione. Ma i grandi autori della prima metà del Novecento, da Schnitzler a Hofmannsthal, da Musil a Broch, preparavano già il terreno del postmoderno (Kunne, 2005: 18), che qui viene definito, con un certo arbitrio, come "radicalizzazione del modernismo" (50). Va da sé che le avanguardie sperimentaliste del secondo dopoguerra, l'iconoclasta Wiener Gruppe e poi la più ampia e variegata Scuola di Graz, vengono annoverate a pieno titolo fra la grande letteratura del postmodernismo internazionale. Andrea Kunne non manca di descrivere il costante impegno degli scrittori a ricordare, nelle loro opere, i lati oscuri, rimossi della storia austriaca recente e la combattività anche politica di molti di loro, e basti pensare alle battaglie condotte da Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek e altri contro la cultura di una falsa armonia basata sull'oblio e foriera di nuove forme di esclusione sociale. Questa tendenza dominante viene attribuita da Andrea Kunne a un "moral turn" riscontrabile nel postmodernismo dell'ultimo ventennio. L'autrice non è nemmeno sfiorata dal dubbio che un concetto così allargato, fino ad abbracciare ogni fenomeno e il suo contrario – l'edonismo ludico e l'impegno etico, la narrazione e l'antinarrazione, la sperimentazione e il suo abbandono, l'intellettualismo elitario e la ricerca della popolarità – possa alla fine risultare completamente vuoto. Vuoto come il cesto del Sarchiapone, appunto.

In ogni discussione sul postmoderno di lingua tedesca appare, prima o poi, il nome di Christoph Ransmayr, come esempio emblematico. Fu inizialmente il suo secondo romanzo, *Die letzte Welt* (*Il mondo estremo*) del 1988, a far scattare quell'attribuzione, in base ad alcuni tratti stilistici e strutturali, ma soprattutto al complesso rapporto intertestuale del libro con le *Metamorfosi* di Ovidio. L'idea di fondo di condurre il protagonista in un mondo lontano dalla civiltà, per fargli rivivere, sulle tracce dell'amico esiliato, i personaggi e le trame di un libro perduto e di farlo, poi, smarrire in uno scenario apocalittico, sembrava corrispondere ai teoremi postmoderni del mondo come testo e della fine della storia. Qualcuno vide in quel romanzo niente meno che "*l'orbis pictus* del postmoderno" (Vogel, 1994: 314). L'estrema cura nella ricerca linguistica, così caratteristica di Ransmayr, fu fraintesa come un raffinato ammiccamento verso una moda calligrafica, elogiato dagli uni, respinto dagli altri. La fondamentale dimensione del romanzo come critica del potere e dei suoi sottili meccanismi di condizionamento psicologico e culturale passò così in secondo piano⁵.

Per Ransmayr, l'identificazione come autore postmoderno per eccellenza si sarebbe presto rivelata un'arma a doppio taglio. Se, da un lato, essa attirò molta attenzione internazionale sul suo romanzo⁶, dall'altro ne condizionò ogni lettura e interpretazione e

⁵ Sulla critica del potere in Ransmayr, cfr. invece Giulio Schiavoni, *Rileggendo "Il mondo estremo" di Christoph Ransmayr*, in "Cultura Tedesca", giugno 2002, pp. 241-255.

⁶ Si vedano le recensioni di grandi scrittori e critici, come Giorgio Manganelli, Salman Rushdie e Péter Eszterházy, riportate in Wittstock, 1997. Eszterházy definisce *Il mondo estremo* "forse postmoderno, ma non più del *Don Chisciotte*", *ibid.*, p. 22.

fu, poi, trasferita su tutta la sua produzione, creando un vero e proprio corto circuito critico. Il rischio, che una simile classificazione quasi-botanica si sarebbe sostituita alla stessa lettura dei testi, fu subito avvertito da Wendelin Schmidt-Dengler (1995: 520 e ss.). E infatti, in varie storie della letteratura tedesca, Ransmayr fu rinchiuso in un cassetto con l'etichetta "I postmoderni", insieme ad autori totalmente dissimili da lui, quali Patrick Süskind, Ingomar von Kieseritzky o Robert Schneider⁷, per essere poi tacciato di vuoto manierismo (Zeyringer, 1999: 484), scrittura abile, ludica, acrobatica, o addirittura fatta su misura per il "consumo di yuppies raffinati" (Dallapiazza-Santi, 2001: 279). Queste definizioni fuorvianti nascono, ovviamente, da una lettura già prevenuta e condizionata dagli accostamenti sbagliati e dalla stessa etichetta che gli si è, precedentemente, voluto appiccicare: quella del *postmoderno*, intesa qui come un vero e proprio insulto.

In un'intervista del 1991, Ransmayr dice di non considerarsi affatto un autore ludico e postmoderno (*postmodern verspielt*) e ribadisce di aver scritto un libro sull'esilio e contro il potere, le gerarchie, i sistemi fissi e pietrificati. L'autore ricorda che, nella Romania di Ceausescu, *Il mondo estremo* fu subito vietato dalla censura, perché vi si credeva di avvertire una serie di allusioni sovversive al grande Conducator (Wittstock, 1997: 209). Ma tale precisazione valse poco, perché la critica non era affatto disposta a rinunciare all'utilizzo di una così comoda classificazione che essa, anzi, smaniava di applicare a ogni singola opera del malcapitato autore. Così, il primo romanzo di Ransmayr, risalente al 1984, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (*Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*), splendida ricostruzione, semidocumentaria eppure drammatica e coinvolgente, di una spedizione austroungarica nella regione artica, fu retroattivamente annesso al postmodernismo, in virtù della sua doppia traccia narrativa e dei fini rimandi intertestuali⁸. La stessa sorte toccò, com'era ormai inevitabile, al romanzo fantastorico *Morbus Kitabara* del 1995, potente e tragica rappresentazione di un dopoguerra vissuto dalla popolazione alpina non già all'insegna della rimozione e dell'oblio, ma del ricordo e dell'espiazione. Un'umanità rigettata, per volere dei vincitori, in uno stato primitivo, costretta a esperire la fragilità e caducità della civilizzazione (Ließmann, 1997: 157). Spietata è, in quella narrazione, la riflessione sul coinvolgimento della popolazione nelle atrocità naziste, e lo scenario alpino di Moor, facilmente identificabile come l'austriaca Ebensee, non lascia dubbi sull'intenzione dell'autore di gettare luce su tante zone del passato rimaste nell'ombra. L'arte descrittiva di Ransmayr, insieme minuziosa e visionaria, raggiunge qui momenti di sconvolgente intensità, tanto che il critico Ulrich Weinzierl vede in quel romanzo non già la conferma di un bravo autore e basta, bensì quella di un "grande narratore" dotato di capacità demiurgiche (1997: 197).

Di fronte a *Morbus Kitabara*, che per certi versi si iscrive nel filone dell'*Anti-Heimatroman* che, con autori come Hans Lebert o Thomas Bernhard, rappresentava

⁷ W. Barner, *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, Beck, München 1994, pp. 820 e ss.; B. A. Sørensen, *Geschichte der deutschen Literatur, Bd.2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Beck, München 2002, p. 404; W. Rath, *Romane und Erzählungen der siebziger bis neunziger Jahre (BRD)*, in H. A. Glaser (a cura di), *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*, pp. 309-328.

⁸ Da questo automatismo critico si distingue Luigi Reitani, che attribuisce alla complessa intertestualità del romanzo una funzione strutturale non riconducibile a una forma di manierismo; cfr. L. Reitani, *Ghiacciai dell'anima. Paesaggi della solitudine nella letteratura austriaca contemporanea*, in Id. (a cura di), *Geometrie del dissenso. Tendenze della letteratura austriaca contemporanea*, Campanotto, Udine 1995, pp. 67-78.

l'ambiente rurale non più come una sfera idilliaca, saldamente messa al riparo della storia, bensì come scenario di conflittualità sociale, segnato dalle sedimentazioni di un passato spesso drammatico, la critica si divide ancora. E ancora una volta fu la lettura "postmoderna" in senso spregiativo, cioè l'attribuzione di un presunto atteggiamento manierista, compiaciuto, in ultima istanza ludico, nei confronti del tragico materiale storico, a impedirne una lettura più adeguata. Così Christoph Janacs, in una furiosa stroncatura (1995: 99-101), confronta il romanzo con un videoclip fantasy e attribuisce all'autore l'intenzione di offrire a una Nuova Destra culturale una versione estetizzata e derealizzata del nazismo. Siamo qui, chiaramente, agli esiti di una critica avvilita su sé stessa e sui propri luoghi comuni. L'intenzione di Ransmayr era ben altra. Profondamente turbato, fin dall'infanzia, dalla presenza, nella sua terra natia, del lager nazista di Ebensee, l'autore aveva studiato da anni la relativa documentazione in vista di un possibile romanzo storico. Aveva affrontato, a più riprese, in sede giornalistica il tema delle tracce lasciate dal nazismo nelle valli alpine e aveva, infine, impegnato ben sette anni di lavoro nella stesura di *Morbus Kitabara*.

Christoph Ransmayr è uno scrittore lento, riflessivo, solitario, bisognoso di lunghe fasi di silenzio per far maturare le trame delle sue opere. "Chi scrive," così spiega in un suo discorso di poetica, "deve stare fermo, tacere, ascoltare, osservare vite, case, sentieri, campi arati e campi di battaglia, giardinetti e discariche" (1997: 199) e deve avvertire con chiarezza quando una storia è pronta per nascere. Nelle profondità di quella storia c'è il germe di un mondo intero. Solo intorno a uno o più personaggi precisi, ben delineati, e alla loro vicenda si cominciano a ricostruire le sfere del reale e del possibile, e allora l'autore attinge a tanti lessici, a dizionari di botanica e zoologia, geologia e astronomia, mitologia, antropologia e storia, per dare corpo, concretezza, visibilità alla sua narrazione. La descrizione minuziosa e plastica, che a qualcuno ha ricordato lo stile di Adalbert Stifter⁹, nasce da una esigenza ineludibile dell'autore, che lo costringe spesso a lunghi processi di limatura e correzione. Ransmayr confessa di aver rielaborato innumerevoli volte la scena iniziale di *Morbus Kitabara*, ambientata in Brasile, ma lo stesso vale per un suo testo giornalistico: il *reportage* sulla grande diga di Kaprun del 1985 al cui *incipit* aveva lavorato per sette settimane.

Infatti, nella prosa di questo autore non si può fare una netta distinzione fra lo stile narrativo e quello giornalistico. Ransmayr nasce come collaboratore di riviste e scrive, soprattutto negli anni Ottanta, una lunga serie di *reportages* di grande qualità che ci permettono di assistere allo sviluppo del suo linguaggio. È su questa parte della produzione dell'autore che ci concentreremo nelle prossime pagine, nella convinzione che attraverso la rilettura di quei testi giungeremo a una risposta (forse indiretta) al quesito che abbiamo posto nel titolo di questo contributo. I brevi scritti degli anni 1978-1982, affidati al settimanale viennese "Extrablatt", denotano già l'interesse per la vita "eccentrica", per personaggi non omologati o integrati nella società, vuoi per un loro dissenso religioso o politico-ideologico, vuoi per una loro diversità esistenziale. È il caso dell'anabattista emarginato dal falso idillio del paese di Habach nell'Alta Baviera (*Habach. Ein Andachtsbild aus Oberbayern*, 1982), ma anche dei poeti e pittori schizofrenici della clinica psichiatrica di Gugging (*Kunst von Geisteskranken. Drei Gespräche in Gugging*, 1980) oppure del contadino

⁹ Ulrich Greiner, "Die Zeit", n. 42 (1995).

geniale con l'idea fissa di creare la macchina universale (*Weltmaschine*) (*Nach dem Ebenbild der Welt. Eine Schöpfungsgeschichte*, 1985). L'autore riferisce con attenzione e rispetto umano, ma non senza una fine ironia di molti dei suoi oggetti di indagine e descrive i paesaggi, le case, gli ambienti, gli attrezzi di lavoro con estrema cura. Sarà, poi, "scoperto" come eccellente osservatore e stilista da Hans Magnus Enzensberger e invitato a collaborare alla prestigiosa rivista "TransAtlantik", dove usciranno numerosi altri contributi.

Ransmayr è attratto dalla marginalità estrema, sotto vari profili: da un lato, l'autore si interroga sui limiti della sopportazione umana rispetto alle forze naturali, sulle condizioni minime dell'antropizzazione dei luoghi. Dall'altro indaga sulle pressioni sociali cui l'individuo, nella sua irriducibile peculiarità ed esigenza di libertà, è esposto. Sono questi, a ben guardare, due aspetti diversi dell'umana resistenza alle avversità dell'ambiente. La simpatia dell'autore accompagna sempre l'individuo nella strenua difesa della sua dignità¹⁰. Insieme al collega Rudi Palla, Ransmayr visita un uomo che vive, solitario, nei ghiacci eterni dello Spitzbergen, in mezzo agli orsi polari: è un "eremita", un "emarginato", un "anarchico", un "eccentrico"? L'autore respinge tutte queste definizioni, perché è proprio la nostra tendenza a etichettare quella che ci preclude la vera comprensione di un essere umano. Alcune delle impressionanti descrizioni paesaggistiche di questo brano giornalistico del 1983 torneranno, modificate, nel romanzo *Gli orrori dei ghiacci e dell'oscurità*.

Un altro tipo di marginalità, che attira lo sguardo antropologico dell'autore, è quello delle piccole comunità contadine, isolate dai processi economici di modernizzazione, eppure esposte ai riverberi della società dei consumi e della comunicazione di massa. Con delicatezza Ransmayr descrive la mentalità e le abitudini tradizionali degli abitanti di Hooge, una piccola *ballig* nel Mare del Nord: resta ammirato di fronte alla sopravvivenza di antiche tecniche artigianali e soprattutto alla tenacia degli isolani nel contrastare le inondazioni che si susseguono negli anni e nei decenni. Ma per la breve durata della bella stagione questo luogo impervio e appartato è invaso da orde di turisti, che fuggono dalle città in cerca dell'idillio. I turisti si danno da fare: fanno *jogging* sulla diga e vanno in bicicletta, tutt'intorno alla *ballig* ma, quando spariscono, lasciano gli abitanti storditi. E poi, un nuovo cavo sottomarino porta la televisione su Hooge, e con essa il "brutto mondo nuovo". Nasce un contrasto fra il visto e il vissuto, fra due epoche che si sovrappongono senza fondersi. Per non parlare delle navi cisterna, che scaricano le loro scorie davanti alle coste di questo parco naturale incontaminato.

Il fenomeno dell'asincronia, di quello che Ernst Bloch chiamava la *Ungleichzeitigkeit*, è uno dei temi ricorrenti in tutta la produzione dell'autore e ispirerà anche l'uso degli anacronismi nel romanzo *Il mondo estremo*: gli avanzi arrugginiti di una civiltà industriale nel contesto dell'antichità, un motivo, peraltro, che metterà in somma agitazione i critici *postmoderni*. Non si tratta, però, preciserà l'autore in un suo testo del 2004 (93)¹¹, di un elemento ludico o velleitario, bensì della creazione di uno cronotopo, attraversato da "linee di rottura" temporali, capace di dare maggiore pregnanza e plausibilità alla narrazione. L'asincronia nasce, come abbiamo visto, dall'osservazione del reale, così come

¹⁰ Sulla distruzione dell'individuo come tema ricorrente in Ransmayr, cfr. Schiavoni, cit, p. 254.

¹¹ In questo contesto, l'autore prende esplicitamente le distanze da un'estetica "postmoderna, arbitraria e desolata" (*trostlose postmoderne Willkür*).

l'autore l'ha prima di tutto affidata ai suoi *reportages*. Essa non è affatto sempre tinta di nostalgia dei tempi passati, ma si verifica anche laddove mentalità retrive e cariche di rancore verso la modernità sociale convivono tranquillamente con i miracoli della tecnologia. Come a Habach, dove si escludono i diversi dal cameratismo e dalla forzata armonia delle associazioni folcloristiche e tradizionaliste, mentre la televisione è accesa 24 ore su 24 e lo sperma per l'inseminazione delle mucche si acquista rigorosamente surgelato, su catalogo ([1982] 1997: 31-37).

Un discreto numero di testi giornalistici è dedicato al paesaggio natio dell'autore, e più in generale alle valli alpine dell'Alta Austria e del Salisburghese. Qui, nei luoghi più insospettati, Ransmayr scova personaggi di straordinaria, "eccentrica" creatività. Ma, nell'idillio campestre, indaga anche le tracce indelebili, eppure trascurate, di un passato tremendo che non passa. Nel cimitero di Hallstatt (1997: 63-74), che si arrampica sulla ripida montagna a ridosso del lago, il becchino Valentin Idam concede al nostro autore una lunga intervista, anzi una tranquilla mattinata passata insieme. Si parla della tecnica, tutta specifica del luogo, di sistemare gli scheletri delle tombe dismesse nell'ossario e dell'arte di dipingere i teschi, che Idam pratica con bravura e a titolo gratuito. I due entrano nell'antica miniera di sale, nella galleria: "Qui il silenzio è tale, che si sente soltanto il ronzio nella propria testa. Così è, sotto la terra" (71)¹². La magia del luogo evoca descrizioni di Novalis, Stifter, Hauff, che il becchino cita a memoria, e il cadavere di un minatore, conservato sotto sale, richiama il giovane fidanzato del tragico racconto di Johann Peter Hebel *Unverhofftes Wiedersehen (Insperato ritrovamento)*. L'intertestualità sembra quasi voler prendere il sopravvento in questo brano dalle suggestioni barocche e romantiche. Il becchino Idam, però, ricorda al narratore che tutto ciò non è un gioco. È la realtà della sua vita.

Nella cittadina di Waidhofen an der Ybbs, sul confine fra Alta e Bassa Austria, Ransmayr s'imbatta nello straordinario personaggio di un pasticcere collezionista che ha allestito un museo storico-etnologico, dove proietta sulla parete le sue ottomila diapositive sui tempi passati. Duemila sono, invece, gli utensili, in gran parte desueti, che Karl Piaty espone nella sua ampia soffitta. Ma nemmeno elencare i loro meravigliosi nomi - un esercizio in cui Ransmayr lo segue affascinato - riuscirà a salvarli dall'irrimediabile "diminuzione del mondo" (*Schwund der Welt*) ([1989] 1997: 41-62). Se è vero che il ronzio del vecchio proiettore ci ricorda il cinema improvvisato di Cipari, nel *Mondo estremo*, un altro personaggio incontrato a Waidhofen sembra, invece, vagamente annunciare la figura di Bering, il protagonista di *Morbus Kitabara*. È il fabbro Josef Brandecker, che ama i motori sopra ogni altra cosa e conserva antichi trattori, una trebbiatrice a vapore e perfino un piccolo mulino per la produzione dell'elettricità, che riprende a funzionare, ogni volta che s'ingrossa il fiume. Di questo personaggio curioso veniamo a sapere, *en passant*, che resta ancora nostalgicamente attaccato ai suoi trascorsi nazisti (52), mentre altri abitanti anziani preferiscono che non si parli di quei "tempi dubbi" (*fragliche Zeit*). Infatti, nel museo di Piaty non si vedono quegli ornamenti di cui era disseminata la zona all'epoca del nazismo. E non si vedono né patiboli, né fosse comuni, ma soltanto i gioiosi "alberi di maggio" (*Maibäume*) (58).

¹² "Hier ist es so still, daß man nichts hört als ein Klingen im Kopf. So ist es unter der Erde."

Il passato getta ancora un'ombra su quei luoghi, anche là dove essi sono stati radicalmente trasformati, quasi a voler cancellare ogni traccia. È il caso di Kaprun, la valle alpina divenuta serbatoio di un'imponente centrale idroelettrica, un'opera mitica e pionieristica, cui Ransmayr ha dedicato il suo *feuilleton* più bello, letterariamente più impegnativo ([1985] 1997: 75-90). L'autore dispone di una ricca e precisa documentazione storica e tecnica, ma è ossessionato da una visione sconvolgente, con cui deve aprire il testo:

Era un canto sottile, angosciato. Quando la montagna si fece più silenziosa, le folate di vento si attenuavano sopra dirupi e ghiaioni e l'ascesa di una fitta nebbia attutiva il frastuono proveniente dal grande cantiere di Limberg, riducendolo ad un lontano rimbombo, allora si sentiva quel canto. Era il canto di morte dei ratti. Bagnate e arruffate, schiere nere di ratti erano sgusciate fuori dalle rovine del campo di lavoro sul fondo della cascata, dalle latrine tagliate nella roccia, dalle discariche dei rifiuti e dalle gallerie, nel tentativo di salvarsi dai flutti.¹³ (75)

Mentre le acque salgono, i ratti si ammassano su un ultimo cono di roccia che ancora emerge dai flutti e che diventa, di ora in ora, sempre più piccolo, per essere irrimediabilmente sommerso. Nel loro panico, le bestie lottano fra di loro, si arrampicano l'una sul corpo dell'altra, mentre le acque, scure, opache e silenziose, le inghiottono tutte. Così, il popolo dei ratti vive quella che per gli uomini è una gloriosa impresa tecnologica e l'avvio di una nuova epoca per le Alpi austriache.

Questo *incipit* conferisce un tono sinistro alla narrazione, e anche là dove l'autore ci parlerà delle straordinarie capacità tecniche e organizzative messe in campo dagli ingegneri e operai nel controllo della potenza degli elementi, il lettore non riesce più a liberarsi dall'ossessionante canto dei ratti. Sappiamo che l'autore ha dedicato molto tempo alla stesura di questo brano e possiamo sospettare che lo abbia concepito, anche, come risposta a un'analoga descrizione: quella del giovane Lord Chandos che, dopo aver dato l'ordine di derattizzare la latteria di un suo possedimento, è assalito, durante una cavalcata, dall'immaginazione dell'agonia di quei ratti:

E poi [...] di colpo mi si spalancò dentro quella cantina, piena della lotta di morte di quel popolo di ratti. C'era tutto dentro di me: l'aria fredda e stagnante carica dell'odore acido e dolciastro del veleno, e lo strepito degli stridi di morte che si infrangevano sui muri ammuffiti; i convulsi spasimi dello sfinimento, di disperazioni che si incalzano confusamente; la folle ricerca di uno scampo; il freddo sguardo di furore di due che si incontrano a una fessura bloccata.¹⁴ (Hofmannsthal, 1974: 46)

¹³ "Es war ein dünner, panischer Gesang. Wenn das Gebirge leiser wurde, schwächer die Windstöße über den Geröllhalden und Felsabstürzen und eine emporrauchende Nebelwand auch das Getöse der Großbaustelle Limberg zu einem fernen Dröhnen dämpfte, dann hörte man diesen Gesang. Es war das Todesgeschrei der Ratten. Naß, zerzaust, in schwarzen Scharen waren die Ratten aus den Ruinen des Arbeitslagers am Wasserfallboden gekrochen, aus den ins Gestein gesprengten Latrinen, Abfallgruben und Stollen, und hatten sich vor der Flut zu retten versucht."

¹⁴ "Da [...] tut sich mir im Innern plötzlich dieser Keller auf, erfüllt mit dem Todeskampf dieses Volks von Ratten. Alles war in mir: die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühdumpfe Kellerluft und das Gellen der Todesschreie, die sich an den modrigen Mauern brachen; diese ineinander geknälten Krämpfe der Ohnmacht, durcheinander hinjagenden Verzweiflungen; das wahnwitzige Suchen

Chandos, lo sappiamo, aveva affermato di non fidarsi più della lingua, eppure la usa con tale finezza. E, infatti, si accorge della contraddizione – “Ma a che cercare di nuovo quelle parole che ho rinnegato!”¹⁵ (46) – e rimanda il suo lettore, Francis Bacon, alla descrizione ben più efficace del panico di morte della popolazione di Alba Longa in Livio. Per lui, la visione narrata, ha il valore di una rivelazione, di quei momenti di realtà più intensa che irrompono nel torpore della sua mente, sconvolgendola e vivificandola allo stesso tempo.

Se la *Lettera di Lord Chandos* costituisce, ormai per varie generazioni di autori, il manifesto dello scetticismo linguistico, essa racchiude in sé il paradosso di una scrittura sull'impossibilità della scrittura e apre, così, la strada al necessario superamento dello scetticismo stesso. Un superamento consapevole, critico, guardingo, che obbliga lo scrittore alla continua riflessione sui propri mezzi linguistici e alla ricerca dell'espressione esatta, responsabile. È questa la scuola del Modernismo, da Hofmannsthal a Bachmann, da Handke a Ransmayr, ed è un assunto tutt'altro che esaurito. C'è una realtà complessa e spesso ingannevole che richiede di essere decifrata, scritta, interpretata. Christoph Ransmayr “legge” il paesaggio di Kaprun, anche la parte coperta dai flutti e che riemerge, periodicamente, quando il serbatoio si svuota: allora escono allo scoperto le rovine dei campi di lavoro forzato (Ransmayr, [1985] 1997: 84), risalenti all'epoca di Göring, baracche collocate in fondo ai grandi ghiaioni o appiccicate alle pareti rocciose come nidi d'uccello. Qui morivano operai provenienti dai paesi occupati, uomini senza nome che hanno contribuito alla realizzazione dell'opera, ma che non vengono più ricordati. Ransmayr cerca le loro tracce e trova, in fondo a un sentiero coperto di rovi, una lapide che recita: “Qui giacciono 87 cittadini sovietici costretti nella miseria dai conquistatori fascisti tedeschi e morti lontano dalla patria.”¹⁶ (85) Dai documenti l'autore apprende anche che, in un primo momento dopo la fine della guerra, venivano utilizzati gli ex-nazisti per gli stessi lavori, una scoperta questa che ha, senza dubbio, contribuito all'elaborazione dello scenario di Moor in *Morbus Kitahara*, dove le vittime vengono, però, ricordate con lettere giganti, scolpite nella grande cava proprio dai loro aguzzini (1995: 33).

Scavando nelle origini dello scrittore Ransmayr, molti equivoci si chiariscono; e sono spesso equivoci nati dalla frettolosa e improduttiva catalogazione dell'autore come “postmoderno”. Nei testi giornalistici degli anni Settanta e Ottanta sono spesso rintracciabili le esperienze e le osservazioni che hanno, poi, trovato un'elaborazione più complessa nei romanzi successivi. Sono esperienze umane e osservazioni paesaggistiche o antropologiche che, però, non prescindono mai dalla Storia. La lettura di quei testi ci permette di osservare, alla sorgente, la nascita di uno stile, cioè di un modo di porsi nei confronti del mondo, di interpretarlo e di dargli l'espressione linguistica che nessun altro potrebbe trovare.

der Ausgänge; der kalte Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen.” (La traduzione è stata modificata in alcuni punti).

¹⁵ “Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich geschworen habe!”

¹⁶ “Hier liegen 87 Sowjetbürger/ von deutsch faschistischen Eroberern/ ins Elend getrieben und fern von der Heimat/ ums Leben gekommen.”

BIBLIOGRAFIA

- T. Anz, *Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs Roman "Die letzte Welt"*, in U. Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 120-132
- R. Burger, *Das Denken der Postmoderne. Würdigung einer Philosophie für Damen und Herren*, in A. Berger, G.-E. Moser (a cura di), *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Passagen, Wien 1994, pp. 29-40
- R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997
- M. Dallapiazza, C. Santi, *Storia della letteratura tedesca*, vol.3: *Il Novecento*, Laterza, Bari 2001
- N. Förster, *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1999
- H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, intr. C. Magris, trad. it. M. Vidusso Feriani, Rizzoli, Milano 1974
- C. Janacs, *Die Verdunkelung des Blicks*, in "Literatur und Kritik", nov. 1995, pp. 99-101
- A. Kunne, *Postmoderne contre coeur. Stationen des Experimentellen in der österreichischen Literatur*, Studien-Verlag, Innsbruck 2005
- K. P. Ließmann, *Der Anfang ist das Ende. Morbus Kitabara und die Vergangenheit, die nicht vergehen will*, in U. Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 148-157
- G.-E. Moser, *Die Funktion der Sprache in der österreichischen postmodernen Literatur*, in A. Berger, G. E. Moser (a cura di), *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Passagen, Wien 1994, pp. 233-248
- M. Pollack, C. Ransmayr, *Nach dem Ebenbild der Welt. Eine Schöpfungsgeschichte* (1985), in U. Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 139-147
- C. Ransmayr, *Kunst von Geisteskranken. Drei Gespräche in Gugging*, in "Extrablatt", 1980, n. 3, pp. 78-83
- , *Habach. Ein Andachtsbild aus Oberbayern* (1982), in Id., *Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 29-40
- , *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Brandstätter, Wien 1984, (*Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, trad. it di L. Poggi, Feltrinelli, Milano 2008)
- , *Ein Leben auf Hooge. Porträt einer untergehenden Gesellschaft* (1985), in Id., *Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 9-27
- , *Kaprun. Oder die Errichtung einer Mauer* (1985), in Id., *Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 75-90
- , *Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire*, Greno, Nördlingen 1988 (*Il mondo estremo*, trad. it. di C. Groff, Feltrinelli, Milano 2003)
- , *Die vergorene Heimat. Ein Stück Österreich* (1989), in Id., *Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 41-62
- , *Morbus Kitabara. Roman*, Fischer, Frankfurt a. M. 1995 (*Il morbo Kitabara*, trad. it. di S. Fanesi Ferretti, Feltrinelli, Milano 1997)
- , *Die Erfindung der Welt. Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises*, in U. Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 198-202
- , *Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 2004
- C. Ransmayr, R. Palla, *Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78°36' nördlicher Breite* (1983), in U. Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 45-69

- L. Reitani, *Ghiacciai dell'anima. Paesaggi della solitudine nella letteratura austriaca contemporanea*, in L. Reitani (a cura di), *Geometrie del dissenso. Tendenze della letteratura austriaca contemporanea*, Campanotto, Udine 1995, pp. 67-78
- G. Schiavoni, *Rileggendo "Il mondo estremo" di Christoph Ransmayr*, in "Cultura Tedesca", giugno 2002, pp. 241-255
- W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Residenz, Salzburg 1995
- J. Vogel, *Letzte Momente/Letzte Welten. Zu Christoph Ransmayrs ovidischen Etüden*, in A. Berger, G. E. Moser (a cura di), *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Passagen, Wien 1994, pp. 309-332
- U. Weinzierl, *Lob der Nachbarschaft*, in U. Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 194-197
- K. Zeyringer, *Österreichische Literatur 1945-1998. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Haymon, Innsbruck 1999

Pienezza ed esaurimento del romanzo americano contemporaneo

Una linea di interpretazione da John Barth a Jonathan Franzen

Marta CICCOLARI MICALDI

All'interno dell'attuale dibattito culturale intorno alla letteratura americana contemporanea, dubitare del Postmoderno in quanto fenomeno letterario stilisticamente definito e compiuto (Postmodernismo) significa piegare l'attenzione critica verso la miopia e la disconnessione dalla realtà. Il Postmoderno c'è stato, è stato – con difficoltà – definito e studiato, e ora è terminato, almeno in ambito letterario. Ciò che permane indefinito, sia nella discussione teorica che nella varietà delle narrazioni comparse sul mercato¹ negli ultimi anni, almeno a partire dal 1989 e poi definitivamente dal 2001, è, invece, quale delle diverse totalità, sistemi retorici, giostre e insiemi di alti e bassi – non soltanto nella loro compiutezza di meccanismi chiusi, ma anche nelle loro molteplici e differenti parti componenti – messi in atto dal Postmodernismo letterario sia stato ereditato, assimilato, lavorato e superato da chi si è espresso dopo. E, soprattutto, se tale linea retta che trapassa moderno, postmoderno (ora minuscolo, perché da ingordo sistema interpretativo è diventato solo più assimilata qualifica denotativa) e superamento del postmoderno sia da ritenersi praticabile o meno.

Grazie alla brevità che questo intervento prevede e incoraggia, l'ipotesi di una linea praticabile e, altresì, di interesse critico ed epistemologico verrà qui presentata in maniera analitica, senza per questo pretendere alcuna definitiva “rettitudine” o esaurimento del dubbio². John Barth, scrittore canonico del Postmodernismo statunitense pubblicò nel 1958 uno dei suoi primi romanzi *The End of the Road*, mentre nel 1967 e nel 1980 collaborò

¹ Al termine “mercato” si potrebbe qui sostituire un insieme di luoghi fisici e virtuali (librerie indipendenti, siti internet, multinazionali dell'intrattenimento, magazzini, fiere ecc.) in cui la narrazione incontra il pubblico, volendo in tal senso portare l'attenzione sul rapporto commerciale, sulla relazione autore-editore-distribuzione-pubblico che caratterizza l'era attuale e che, inevitabilmente, deve essere incluso nella discussione teorica, soprattutto se quest'ultima intende riflettere sul passaggio del/dal postmoderno nella/alla contemporaneità.

² Moltissimi gli studi teorici e i critici (Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, così come Linda Hutcheon e Ihab Hassan, solo per nominare alcune punte di diamante) che qui non possono essere trattati e che potrebbero contribuire ad avvalorare o confutare la congruenza dell'intervento proposto.

lucidamente alla definizione critica del Postmodernismo stesso (con un occhio ben aperto sul predecessore, il Modernismo) con i rispettivi saggi *The Literature of Exhaustion* e *The Literature of Replenishment*. Molto più tardi, sempre negli Stati Uniti, Jonathan Franzen diventa il “Great American Novelist”³ che tutti stavamo aspettando, prima con il romanzo *The Corrections* del 2001 (pubblicato una settimana prima dell’attacco terroristico alle Torri Gemelle) e poi, definitivamente e – non meno importante – globalmente, con il “romanzone” *Freedom* (2010). Famiglia e triangolo amoroso, dal punto di vista contenutistico; esaurimento e pienezza, dal punto di vista teorico: questi i nodi che la linea analitica qui proposta deve sciogliere e poi unire, all’insegna di un concetto di “libertà” che, come si vedrà più avanti, catalizza e connette le intenzioni del romanzo contemporaneo e, ancor più, i presupposti di un’America letteraria e culturale che non vuole cedere il passo a nessun altro sistema di valori al di fuori di sé stessa. Tra i sopracitati nodi della linea, soprattutto tra i due estremi di inizio incerto e superamento acclamato, ovvero il 1958 e il 2010, si agitano un’abbondanza di esperimenti, conferme e disdette narrative che, nel loro insieme, orchestrano la partitura di un fenomeno tanto controverso quanto certo quale è il Postmoderno letterario e che, per nessuna ragione, vanno dimenticati.

By “exhaustion” I don’t mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities – by no means necessarily a cause for despair. That a great many Western artists for a great many years have quarreled with received definitions of artistic media, genres, and forms go without saying: Pop Art, dramatic and musical “happenings”, the whole range of “intermedia” or “mixed-means” art bear recentest witness to the romantic tradition of rebelling against Tradition. (Barth, 1980: 64-65)

Una delle caratteristiche principali delle arti “intermedia”, tipiche del Postmoderno è, secondo Barth in *The Literature of Exhaustion*, l’eliminazione del concetto classico di pubblico e di autore; la figura stessa di autore viene percepita come troppo rigida, autoritaria, perfino fascista. L’arte può essere *fatta* anche dall’uomo comune e in tal modo il pubblico la percepisce con più naturalezza. Una frattura si è dunque insediata tra l’arte moderna (o, meglio, modernista), ancora legata al concetto di tradizione, anche se per converso, e l’arte contemporanea (postmoderna). Più nel dettaglio, Barth analizza alcuni aspetti dei racconti di Borges, ritenuto da molti uno dei pochi punti di riferimento riconoscibili del Postmodernismo letterario: in particolare, la nota metafora della biblioteca e l’idea di “definitività” dell’epoca e della scrittura tradizionale, racchiusa, quest’ultima, nel racconto *Pierre Menard, autore di Don Chisciotte*. L’autore, spiega Barth, non

³ Così titola a grandi lettere l’edizione del *Time* del 23 agosto 2010, in cui lo scrittore e critico Lev Grossman recensisce non solo *Freedom* ma soprattutto il ruolo e il peso che Franzen ha – o si suppone che debba avere – nello scenario culturale statunitense e globale. L’immagine in copertina e la glossa di Grossman, sempre in copertina (“He’s not the richest or the most famous. His characters don’t solve mysteries, have magical powers or live in the future. But in his new novel, *Freedom*, Jonathan Franzen shows us the way we live now”), vengono interpretati su scala internazionale come fatti mediatici quasi straordinari (nove recensioni su dieci, anche solo in Italia, menzionano il numero del *Time*) e contribuiscono alla creazione di un vero e proprio caso letterario di epocale rilevanza ben prima che il romanzo venga distribuito in libreria.

indirizza il suo gioco intellettuale verso la società e la cultura, ma verso l'idea stessa di scrittura, vero oggetto (o bersaglio) dell'esperimento postmodernista. Il contenuto epistemologico che il lettore ricava dalla lettura delle sue narrazioni si concentra sull'inutilità di scrivere un'opera originale, ma lo riceve leggendo a sua volta un'opera veramente originale, quella di Borges. Se la scrittura (a lui) contemporanea altro non è che il rimaneggiare, imitare, rielaborare degli dei testi ancestrali racchiusi in quella grande biblioteca borgesiana che comprende ogni storia, allora tutti i racconti dialogano fra loro (intertestualità), ma allo stesso tempo paiono ormai terminate tutte le possibilità d'innovazione. La letteratura, dice Barth, si è esaurita e ora si trasforma nella sua caricatura. Nonostante questa affermazione appaia perlomeno allarmante, in realtà contiene in sé una sfida, la stessa che Borges, ad esempio, ha superato: non bisogna perdersi nel grande labirinto delle possibilità esaurite, facendosi annientare dall'enciclopedia barocca del già raccontato; bisogna invece conoscere il labirinto, percorrerlo con decisione e realizzare così la propria opera.

Nel secondo saggio, intitolato *The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction*, Barth, ricordando la sfida appena accennata a proposito di Borges, si chiede innanzitutto che cosa sia il Postmodernismo e, cercando di allontanarsi dal dibattito prettamente critico, ritenuto troppo pretestuoso e controverso, concentra la sua attenzione sulla rosa degli scrittori che, in un modo o nell'altro, hanno a che fare con questo fenomeno: oltre ai suoi colleghi americani (William Gass, John Hawkes, Donald Bartheleme, Robert Coover, Stanley Elkin, Thomas Pynchon e Kurt Vonnegut Jr.), la prospettiva si allarga fino a includere Saul Bellow e Norman Mailer, i capostipiti Samuel Beckett, Jorge Luis Borges e Vladimir Nabokov, gli "stranieri" Julio Cortázar, Raymond Queneau, Gabriel García Márquez e Italo Calvino, fino ad arrivare ai predecessori più lontani quali Laurence Sterne e Miguel de Cervantes. Condividono, tutti questi scrittori, gli stessi principi estetici o sono invece dediti a pratiche di scrittura differenti?

Now, for Professor Alter, Professor Hassan, and others, *postmodernist fiction* merely emphasizes the "performing" self-consciousness and self-reflexiveness of modernism, in a spirit of cultural subversiveness and anarchy. With varying results, they maintain, postmodernist writers write a fiction that is more and more about itself and its process, less and less about objective reality and life in the world. For Graff, too, postmodern fiction simply carries to its logical and questionable extremes the antirationalist, antirealist, antibourgeois, program of modernism, but with neither a solid [...] nor solid moorings in the quotidian realism it defines itself against. (Barth, 1980: 200)

Non persuaso da tali definizioni, Barth definisce questo tipo di Postmodernismo "niente di più di una pallida ultima decadente propaggine, interessante al massimo come sintomo". Interessato, al contrario, a individuare per i narratori contemporanei (almeno quelli citati) un'impronta e un'intenzione comuni, l'autore del saggio definisce il programma della narrativa postmoderna con il termine di *sintesi*: una volta che si è capita, accettata e studiata la letteratura pre-moderna e moderna e si è fatta di questa una tradizione, una volta che si è imparato che linearità/disgiunzione, razionalità/irrazionalismo, auto-riflessività/trasparenza del linguaggio non sono termini che per forza si escludono ma, al contrario, siccome non totalitari, sono concetti che possono convivere, una volta compreso che il semplicismo, la tecnica inaccurata, il moralismo e il linguaggio pubblicitario sono elementi da tenere *sempre* lontani dalla

scrittura, allora la letteratura, anche quella postmoderna, riuscirà a costituirsi come punto d'incontro, come meta e interesse.

The ideal postmodernist novel will somehow rise above the quarrel between realism and irrationalism, formalism and "contentism", pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction. (Barth, 1980: 203)

Gli unici due esempi che vengono riportati, come opere che si avvicinano all'idea di sintesi proposta, sono le *Cosmicomiche* di Calvino (1965) e *Cien años de soledad* di García Márquez (1967). Il libro di Calvino non rinuncia ai legami con la letteratura del passato e neanche ai riferimenti presenti, strutturalisti e moderni; sintetizza realtà e fantasia costruendo delle fiabe spaziali in cui il folklore si amalgama con la cosmologia, i voli fantastici con la cura del dettaglio reale e l'adulto con il bambino. Per descrivere invece l'opera dello scrittore colombiano, Barth afferma:

Here the synthesis of straightforwardness and artifice, realism and magic and myth, political passion and nonpolitical artistry, characterization and caricature, humor and terror, are so remarkably sustained that one recognizes with exhilaration very early on, as with *Don Quixote* and *Great Expectations* and *Huckleberry Finn*, that one is in the presence of a masterpiece not only artistically admirable, but humanly wise, lovable, literally marvelous. (Barth, 1980: 204)

Barth corregge dunque la sua tesi iniziale a proposito dell'esaurimento: la narrazione letteraria ha una storia millenaria di cui molto probabilmente l'epoca attuale non rappresenta la senilità o la fine, ma soltanto una tappa nell'incontro fra tempo, spazio, lettore e scrittore. Il linguaggio che tuttavia è necessario proclamare esaurito è quello dell'estetica del Modernismo, vero bersaglio del saggio del 1967, mentre quello che va promosso o comunque studiato nella sua particolarità è ora quello del Postmodernismo, termine che si spera possa diventare un giorno sinonimo di pienezza.

Volendo dunque estrapolare dal pensiero di Barth alcuni concetti chiave che torneranno utili durante la breve analisi dei testi menzionati in apertura, è opportuno segnalare, insieme al paio non antitetico ma piuttosto complementare esaurimento/pienezza, anche un'altra coppia di idee che rispecchiano due diverse tendenze e possono – quando osservati nella loro euristica autosufficienza – far luce su determinate declinazioni del superamento del postmoderno, sia esso avvenuto per esaurimento delle possibilità narrative o, diversamente, per pienezza e sintesi delle risorse letterarie. Le due idee sono *auto-riflessività della scrittura* e *saggezza umana del capolavoro*: entrambe vengono usate da Barth per definire il pensiero o l'opera di altri autori, nonché per portare l'attenzione su due aspetti che il romanzo, durante l'era postmoderna e forse anche dopo, esplora e pratica.

Ai prodromi del romanzo postmodernista, reduce dall'esperienza estetica e sperimentale del Modernismo, c'è dunque – e qui prevalentemente – l'auto-riflessività

della scrittura, il ripiegamento sul linguaggio e il suo esautoramento⁴, al quale seguirà anche l'ipnosi circolare e senza uscita della trama stessa (*The Crying of Lot 49* del 1966, pietra miliare del Postmodernismo americano, sopra tutti). Tale inflessione della narrativa è evidente in *The End of the Road*, romanzo non ancora del tutto postmoderno (fu scritto e pubblicato alla fine degli anni Cinquanta, quando il Postmodernismo era ancora un orizzonte pressoché sconosciuto), tuttavia esemplare per capire in che modo la narrazione, i suoi contenuti e i suoi temi, si stiano avvicinando all'idea autoriale di esaurimento. Il romanzo di Barth si descrive facilmente usando il semplice schema del triangolo amoroso: una coppia, i Morgan, viene destabilizzata dall'entrata in scena di Jacob Horner, un personaggio immobile che alterna assenza di sentimenti a prove conclamate di vita altrui, intessendo così una trama di eventi, pensieri e dialoghi che nulla hanno a che fare con la ricerca di quel senso autentico e compiuto che la sua vita, *malgré soi*, vorrebbe imporgli.

Articulation! There, by Joe, was *my* absolute, if I could be said to have one. At any rate, it is the only thing I can think of about which I ever had, with any frequency at all, the feelings one usually has for one's absolutes. To turn experience into speech – that is, to classify, to categorize, to conceptualize, to grammarize, to syntactify it – is always a betrayal of experience, a falsification of it; but only so betrayed can it be dealt with all, and only in so dealing with it did I ever feel a man, alive and kicking. It is therefore that [...] I responded to this precise falsification, this adroit, careful myth-making [...]. When my mythoplastic razors were sharply honed, it was unparalleled sport to lay about with them, to have at reality.

In other senses, of course, I don't believe this at all. (Barth, 1958: 119)

Le possibilità di praticare e credere in qualcosa, così come di *raccontare* le esperienze, sono finite. L'adulterio, le altalene sentimentali del protagonista, la sua relazione di presunta amicizia con Joe Morgan (il marito tradito), perfino i tentativi distorti di sottoporsi ad un'analisi psicologica che al centro non pone la psiche e il racconto dell'Io ma la mobilità⁵ di un corpo anonimo, si risolvono nel vacuo risucchio del linguaggio, dell'elucubrazione fine a sé stessa, dell'inumano – così appare – costruito grammaticale. Da non dimenticare, a tal proposito, che Barth sceglie per Jacob Horner la professione del maestro di grammatica e sintassi, che si rivela essere l'unico motore un minimo emozionale della sua esistenza, nonché una perfetta metafora dell'auto-riflessività della struttura del romanzo.

The End of the Road, dove la strada potrebbe essere intesa come la storia del romanzo, prelude così dunque all'incontro della narrativa con la scomparsa di alcuni –

⁴ Tale concezione formale e stilistica del Postmoderno letterario deriva anche da altri studi teorici sulla scrittura contemporanei a quello di Barth, primo fra tutti quello di Ihab Hassan, noto per aver – forse troppo schematicamente, ma in modo indubbiamente utile – proposto un elenco di dicotomie grazie al quale si oppongono in linea generale due tipi di narrazione, quella coerente, portatrice di significato e consequenziale, e quella giocosa, concentrata sul significante, quasi ipnotica.

⁵ È interessante menzionare che le sedute svolte sotto la direzione di un Dottore nero vestito sempre di bianco – che altro nome non ha – avvengono nella cosiddetta “sala del progresso e del consiglio”, progresso e consiglio che, per il solo fatto di essere assunti a nome di una sala, perdono d'un colpo qualsivoglia autenticità di significato.

finora praticati, anche dallo stesso Modernismo – rapporti di reciproca conoscenza e di mutuo scambio epistemologico tra scrittura, scrittura della realtà e realtà stessa. Rapporti che, per una considerevole fetta della letteratura anglo-americana degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, cedono il passo a quelle giostre formali e meccanismi retorici menzionati in apertura, in cui il linguaggio, anzi, il sistema linguistico, sovrasta e domina la trasmissione diretta e autentica di qualsivoglia conoscenza o significato bidirezionale, autore-lettore. È, per tale ragione, opportuno e consequenziale ipotizzare un atrofizzarsi mortifero del genere romanzo in sé per mano della scrittura postmoderna auto-riflessiva? Barth esplicitamente dichiara la sua avversione a una tale ipotesi chiamando in causa l'esempio di Borges e il labirinto della conoscenza; la storia del romanzo, a sua volta, offre una visione non del tutto conforme all'opinione di Barth, ma di certo non contraria.

Dal 1958 al 2010 l'intervallo di tempo è troppo lungo per poter azzardare anche solo un riassuntivo resoconto delle forme e gli spazi che il romanzo, quello nordamericano in particolare, ha esplorato. Tuttavia, la linea che questo breve intervento sta cercando di tracciare è più che mai attiva e inanella nel suddetto lasso di tempo tutte quelle opere del racconto che, in nome di una struttura linguistica auto-riflessiva ludica e schizofrenica, in cui il significativo e il consequenziale convivono a pari titolo con i loro opposti, hanno messo in discussione la saggezza del raccontato, la sua funzione epistemologica tradizionale, la coerenza di un mondo finzionale modellato sulla falsa riga di quello reale, e con precise intenzioni mimetiche⁶. Il realismo, quello sì, sembra del tutto morto o, meglio, esaurito⁷. Fino all'entrata in scena, nel 2001, di Jonathan Franzen con il romanzo *The Corrections*, e un'idea di pienezza della scrittura che, per la prima volta in maniera lampante, risente del passaggio storico dall'era postmoderna a quella globale, di cui l'attacco alle Torri Gemelle, occorso una settimana dopo l'uscita del libro, suggella la compiuta realizzazione.

Ansia, fallimento, disorientamento, depressione, malattia e difficoltà di raggiungere la completezza della propria persona sono i temi portanti del romanzo di Franzen: in una tipica famiglia del Midwest, i Lambert, tali *sentimenti* rappresentano un'eredità che dai genitori si trasmette ai figli, che dalla società si trasmette alla famiglia, che dalla storia si trasmette alla vita. Ed è proprio in questo costante e progressivo senso del passaggio da una sfera all'altra che il romanzo come genere narrativo della contemporaneità conferma la sua corsa verso l'“inglobazione” di tutto ciò che può essere *raccontato*. Romanzo della globalizzazione, dunque, non per una tensione dialettica tra i diversi livelli messi in gioco

⁶ Le opere a cui si fa riferimento sono tutte quelle composte dai sette scrittori canonici del Postmodernismo americano menzionati da Barth (incluso lui stesso), tra cui spiccano *Lost in the Funhouse* di Barth e il già citato *The Crying of Lot 49* di Pynchon, le prime opere di Don De Lillo fino a *White Noise* del 1985, di Richard Brautigan fino ad *American Dust* del 1982, alcuni dei primi racconti di David Foster Wallace e, per finire – ma solo in ambito letterario – E.L. Doctorow con *The Book of Daniel* del 1971.

⁷ Tale apparente allontanamento dalla *mimesis* tradizionale del romanzo postmoderno non esclude del tutto una riflessione e una critica alla realtà contemporanea di cui proprio la struttura formale e linguistica della narrazione si fa parodico specchio. Tuttavia l'analisi di tale rapporto, che include incursioni in filosofia, antropologia, sociologia e storia, non può che rimanere fuori da un breve studio che ha come oggetto una parziale esplorazione del romanzo americano in quanto forma, struttura, racconto.

(mondiale, sociale e familiare), quanto piuttosto per un rapporto sineddochico che tale racconto instaura tra storia narrata e storia vera: un tutto che sovrasta e circonda, sia esso il potere politico della nostra epoca o quello affabulatorio di Franzen. L'esaurimento formale del Postmodernismo si è evoluto a tal punto da trasformarsi, in *The Corrections*, in – chiusa – pienezza delle possibilità del racconto in quanto mondo nel mondo. Torna Barth, dunque, ma con un certo scarto: curatissime e dettagliatissime micro-narrazioni, a loro volta inserite in un macro-romanzo di vita familiare comportano l'assunzione di una visione determinista, statica e ineluttabile che certo non gioca a favore dello stimolo, della provocazione conoscitiva volti al lettore. La giostra si è fermata, i lettori sono scesi, l'autore ha ripreso la leva dei motori in mano e li ha avviati a gran forza, senza però far risalire il pubblico a bordo e, con esso, la possibilità di uno scambio critico.

The central problem for Franzen is that in adopting this approach he portrays globalization as a defining and definitive reality. In the same way that he refuses to recognize the novel's place within consumer society, preferring to see it as an autonomous entity that reflects the realities of social experience from a position outside the market, he closes off the possibility that his characters (and indeed his own writing) may have a dialectical relationship with the conditions of globalization. (Annesley, 2006: 24)

La reintroduzione del sentimento come avvio e contenuto del romanzo, così come la rivalutazione del racconto in quanto significato sono, nondimeno, “azioni” letterarie importanti che non si possono negare allo scrittore americano, anche se espresse da una prospettiva ritirata e, come alcuni critici hanno definito, un po' snob. Dal 2001 al 2010, tuttavia, Franzen evolve e cambia: meno giudice e più complice, meno radical chic e più pop, meno fuori dal mondo e più contaminato, sporco. A parte la scomparsa, nel 2008, dell'amico dall'acume geniale e rivoluzionario, David Foster Wallace, evento a cui alcuni recensori amano collegare l'inizio di una nuova epoca artistica di Franzen, lo scrittore impiega quasi una decade per calarsi finalmente nel mondo – americano e globale – e rifare del romanzo uno strumento visionario, interpretativo, saggio. Nel settembre del 2010, infatti, esce *Freedom* e Franzen è acclamato dai media, una volta ripudiati ed evitati, ora suoi accuditi cantori, come il salvatore dell'intero genere. La storia ritrae una coppia, i Berglund, dalla giovinezza alla maturità; include il loro rapporto con i figli e con l'amato/odiato migliore amico, con sé stessi, con i vicini, con il lavoro e con i sentimenti; sottolinea la relazione che essi hanno con il mondo esterno e le contraddizioni che da tale relazione possono emergere; scova, infine, nell'animo dell'essere umano, esplorato dal punto di vista della donna come dell'uomo, del genitore come del figlio, il seme critico dell'esistenza.

Franzen cracked open the opaque shell of postmodernism, tweezed out its tangled circuitry and inserted in its place the warm, beating heart of an authentic humanism. His fictional canvas teemed with information — about equity finance, railroad engineering, currency manipulation in Eastern Europe, the neurochemistry of clinical depression. But the data flowed through the arteries of narrative, just as it had done in the novels of Dickens and Tolstoy, Bellow and Mann. Like those giants, Franzen attended to the quiet drama of the interior life and also recorded its fraught transactions with the public world. Even as his contemporaries had diminished the place of the “single human being,” Franzen, miraculously, had enlarged it. (Tanenhaus, 2010)

Dal punto di vista linguistico, il recupero di un tessuto piano ma significativo allontana qualsiasi riflesso di gioco auto-riflessivo tipico del Postmodernismo; la struttura, al contrario, conferma un reale passaggio del testimone da un'epoca letteraria all'altra: invenzioni meta-narrative (il manoscritto di Patty, la protagonista femminile, a cui è collegato il lavoro autoriale sui narratori secondari), il moltiplicarsi dei punti di vista (la storia è narrata dalle prospettive sempre intrecciate e interdipendenti di Patty, Walter, il figlio Joey e l'amico/nemico/amante Richard Katz), l'ambiguo studio – infine – sui rapporti di interdipendenza e indipendenza tra autore, personaggio e lettore (quest'ultimo, ad esempio, percepisce l'esistenza di una Trama generale di cui può a buon diritto percepirsi scrittore a sua volta, in virtù della percezione di una somiglianza netta con i personaggi). E poi la libertà, ovvero quel bacino di possibilità infinite che la scrittura può rimettere in gioco per trattare l'umano e la sua storia, quell'orizzonte sterminato – che richiama la sfida di Borges descritta da Barth e ora finalmente vinta anche da Franzen – in cui esaurimento e pienezza cessano definitivamente di opporsi e, invece, si completano perché altrimenti non si può fare né pretendere.

He and his wife loved each other and brought each other daily pain. Everything else he was doing in his life, even his longing for Lalitha, amounted to little more than flight from this circumstance. He and Patty couldn't live together and couldn't imagine living apart. Each time he thought they'd reached the unbearable breaking point, it turned out that there was still further they could go without breaking. (Franzen, 2010: 325)

Almost everybody in his dorm communicated with their parents daily, if not hourly, and although this did make him feel unexpectedly grateful to his parents, who had been far cooler and more respectful of his wishes than he'd been able to appreciate as long as he lived next door to them, it also touched off something like a panic. He'd asked for his freedom, they'd granted it, and he couldn't go back now. (241)

La nemesi del Postmoderno è stata superata in nome di una continuità che l'America ha trovato nel più retorico e diffuso monito della sua grandezza ed eccezionalità: la libertà. Economica, democratica, sentimentale, sessuale, *narrativa*, un ritorno alle origini della storia e dell'identità nazionale (dai padri fondatori a Obama), che per modellare e cementare il carattere del paese inneggia al privilegio eccezionale, alla garanzia morale, al sacro valore di un solo concetto, da preservare ed esportare, anche per mezzo della parola romanzesca, ora nuovamente significativa. Essere liberi.

BIBLIOGRAFIA

- J. Annesley, *Market Corrections: Jonathan Franzen and the "Novel of Globalization"*, in "Journal of Modern Literature", vol. 29, n. 2, Winter 2006
- J. Barth, *The End of the Road*, Doubleday&Company, New York 1958
- , *The Literature of Exhaustion* (1967) in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, The John Hopkins University Press 1984
- , *The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction* (1980), in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, The John Hopkins University Press 1984
- P. Citati, *Una farsa americana*, in "La Repubblica", 4 aprile 2002

- J. Frazen, *The Corrections*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2001
J. Frazen, *Freedom*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2010
L. Grossman, *Jonathan Franzen: Great American Novelist*, in "Time", 23 agosto 2010
I. Hassan, *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*, Oxford University Press, New York 1971
F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma 2007
B. Lanati (a cura di), *La finzione necessaria. Il romanzo postmoderno americano*, in "Calibano", 7, 1982
R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005
B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London-New York 1987
---, *Constructing Postmodernism*, Routledge, London-New York 1992
F. Moretti, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 1994
S. Tanenhaus, *Peace and War*, in "Sunday Book Review – The New York Times", 19 agosto 2010

Oltre il postmoderno

Libertà positive in Infinite Jest di David Foster Wallace e in Underworld di Don DeLillo

Ugo PANZANI

If I have a real enemy, a patriarch for my patricide, it's probably Barth and Coover and Burroughs, even Nabokov and Pynchon. Because, even though their self-consciousness and irony and anarchism served valuable purposes, were indispensable for their times, their aesthetic's absorption by the U.S. commercial culture has had appalling consequences for writers and everyone else. (Wallace, 1993b: 146)

David Foster Wallace (1962-2008) viene meno al suo consueto equilibrio critico nel momento in cui utilizza il termine “parricidio” per riferirsi alle differenze che intercorrono tra la sua personale concezione di letteratura e gli intenti che avevano caratterizzato le opere di alcuni autori comunemente associati al postmoderno letterario anglo-americano. In questo senso, Wallace è probabilmente lo scrittore statunitense che ha saputo comunicare in maniera più esplicita non tanto una sostanziale insoddisfazione nei confronti della tradizione narrativa postmoderna nata a partire dagli anni Settanta, quanto l'inadeguatezza di un'adozione sistematica di determinati meccanismi letterari da parte di molti suoi coetanei, che utilizzano tecniche e che propongono temi ormai poco adatti a esercitare un'efficace analisi della cultura e della società. Attraverso il romanzo breve *Westward the Course of the Empire Takes its Way* (1989) Wallace cerca di dimostrare come le tecniche metanarrative e intertestuali sfruttate, ad esempio, da John Barth (*Lost in The Funhouse*, 1967) siano state successivamente riutilizzate da alcuni “manovali”, i quali, girando la “manovella” di macchine narrative precedentemente messe a punto dai loro predecessori, hanno prodotto spesso dei vuoti esempi di metaletteratura¹. Parallelamente, nel saggio *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* (1993) l'autore americano ritiene che romanzi come *White Noise* (1985) di Don DeLillo abbiano ispirato numerosi epigoni. A partire dalla fine degli anni Ottanta si sviluppa di conseguenza una sorta di “*image fiction*”,

¹ “After the pioneers always come the crank turners, the little gray people who take the machines others have built and just turn the crank, and little pellets of metafiction come out the other end. [...] And now the whole thing's become a hollow form, just another institution of fashion.” (Wallace, 1993b: 135) Cfr. anche: Wallace, 1989: 265. Per un'analisi della satira nei confronti della narrativa postmodernista espressa in *Westward The Course of The Empire Takes Its Way* si vedano anche Boswell, (2003: 102-115) e Panzani (2010: 223-244).

che mette in atto una diagnosi distaccata e ironica dell'iperrealtà della cultura *pop* e televisiva tipica del tardo-capitalismo. Tuttavia, secondo Wallace, questi tentativi, animati da un giusto intento critico, falliscono a causa del cinismo che li caratterizza, poiché la televisione e altri media popolari hanno interiorizzato e omogeneizzato la stessa ironica estetica postmoderna che un tempo era stata caratterizzata da una “negazione critica” socialmente e culturalmente utile (Wallace, 1998: 45-50).

A differenza di Wallace, Don DeLillo (1936) è stato a lungo considerato un autore tipicamente postmoderno, “the pre-eminent analyst of the age of the spectacle, the poet laureate of the simulacrum, of the depthless image floating above a social vacuum”. (Evans, 2006: 104) Romanzi quali *Great Jones Street* (1973), *White Noise* (1985) e *Libra* (1988) sviscerano infatti la storia e i miti della società statunitense, la progressiva mercificazione dell'esistenza quotidiana e la natura iperreale del capitalismo avanzato. In *Underworld* (1997) DeLillo stabilisce una continuità con i suoi romanzi precedenti, tracciando quella che è, di fatto, una biografia culturale di un'intera nazione, una cronaca di come gli Stati Uniti, dai primi anni Cinquanta sino al volgere degli anni Novanta, siano diventati postmoderni. Tuttavia, come rileva Joseph Dewey, la peculiarità di questo romanzo consiste nel fatto di esser stato variamente interpretato come “The Last Great Achievement of Modernism or the Long-Promised Summary-Text of Postmodernism or The First Great Work of Post-Postmodernism”. (Dewey, 2002: 11-12) Si può sostenere che tale diversità di opinioni risieda nel fatto che l'undicesimo romanzo di DeLillo abbia come oggetto della propria narrazione la logica culturale del postmodernismo e il senso d'indeterminatezza che la avvolge, ma che descriva al suo interno determinate figure che reagiscono a tale scenario culturale in modo diverso da una semplice constatazione dei problemi della postmodernità. Come scrive David Evans: “In many ways *Underworld* is less an example of artistic postmodernism than an assault on its premises and implications. In spite of its disjunctions and ellipses, its historiographical play and narrative anfractuosités, the novel's ultimate dedication is to a restoration of access to the real”. (Evans, 2006: 104) Sembrerebbe che in *Underworld* DeLillo voglia riflettere sulle strategie tramite cui l'Io può ritrovare se stesso all'interno della complessità. Tale intento non preclude la descrizione di uno scenario effettivamente problematico. Allo scadere del XX secolo i cambiamenti rilevanti non riguardano tanto il contesto – complesso, iperreale e dominato dal linguaggio – bensì il modo realistico di abitarlo. Come osserva Robert Rebein, romanzi recenti come *Underworld* hanno assorbito la precedente tradizione postmoderna per forgiare una differente tipologia di realismo: “A new realism that is more or less traditional in its handling of character, repertorial in its depiction of milieu and time, but is at the same time self-conscious about language and the limits of mimesis.” (Rebein, 2001: 20) Di conseguenza, la dialettica tra realtà e linguaggio permane anche nei tardi anni Novanta, anche se in romanzi quali *Infinite Jest* e *Underworld* emerge l'intenzione di dipingere un “reale” che, come scrive Stefano Calabrese a proposito del romanzo dopo il postmoderno, appare “più che mai bisognoso di negoziazioni discorsive che ne ripristino la coerenza”. Pertanto, “i testi, e in particolare quelli letterari, sono

ridivenuti dimore ‘pertinent’, cosmografie da cui possiamo osservare il mondo.”² (Calabrese, 2005: 47)

Mentre in *Underworld* DeLillo intesse numerose connessioni tra il presente e il passato (a partire dagli anni Cinquanta) degli Stati Uniti, in *Infinite Jest* (1996) Wallace tenta di prevederne il futuro immediatamente prossimo (rispetto al 1996, anno di pubblicazione del romanzo), immaginando l’evoluzione dei processi sociali e politici degli anni Novanta e del primo decennio del XXI secolo. *Infinite Jest* ha segnato un passo importante nello scenario letterario statunitense per via di una prodigiosità narrativa che, se deve ancora molto alla precedente tradizione enciclopedica e postmoderna americana³, suggerisce allo stesso tempo delle nuove prospettive. Si tratta di un romanzo singolare soprattutto a causa dell’estrema lunghezza dell’opera (ben 1079 pagine di cui 97 di note al fondo del volume), del suo nozionismo e dell’organizzazione frammentaria del materiale narrativo. Questa complessità formale riesce tuttavia a non sminuire la leggibilità del testo e dà al lettore la possibilità di fruire con chiarezza tematiche dense di significato come la dipendenza dalle sostanze psicoattive, il concetto d’intrattenimento, il solipsismo e l’incomunicabilità interpersonale, il disagio sociale, il disastro ecologico, il patriottismo, la deformità fisica, psicologica e spirituale. Il mio contributo ha lo scopo di dimostrare sinteticamente attraverso quali modalità Wallace e DeLillo tentino di portare avanti in *Infinite Jest* e in *Underworld* una poetica in cui il cinismo postmoderno e la presunta “ingenuità” del realismo non si escludono a vicenda, gettando le basi per il consolidamento di una successiva generazione di scrittori che lo stesso autore di *Infinite Jest* descrive, nel 1993, come una sorta di “anti-rebels [...] who dare to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse single-entendre values. Who treat old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction”. (Wallace, 1998: 81-82) In particolare, due risvolti teorici essenziali per procedere oltre il postmoderno sembrerebbero essere l’importanza del concetto di libertà positiva e la rivalutazione dell’idea di letteratura come educazione all’Altro.

² Per quanto concerne il contesto letterario anglo-americano degli ultimi decenni, la tensione tra sperimentalismo metaletterario e realismo ha radici profonde, basti pensare al dibattito che ha luogo, già nel corso degli anni Settanta, tra William Gass, autore di opere sperimentali che riflettono in merito alla loro stessa natura testuale, e John Gardner, difensore di una prosa realistica in cui gli sconfinamenti metaletterari non sminuiscono la possibilità di rappresentare con forza il contesto sociale e psicologico della realtà contingente. (Cfr. MacGowan, 2010: 29-31) L’analisi e la contestazione delle teorie e delle pratiche anti-mimetiche sono stati oggetto di numerosi studi, tra i quali è possibile menzionare *Literature Against Itself* (1979) di Gerald Graff e *Middle Grounds* (1987) di Alan Wilde. Quest’ultimo rappresenta un tentativo di conciliazione tra i due estremi del dibattito, attraverso l’analisi delle opere di autori quali Stanley Elkin, Donald Barthelme e, in alcuni casi, Thomas Pynchon. (Cfr. Wilde, 1987: 4-8) Nel corso degli anni Novanta, lo stesso David Foster Wallace tenta di esemplificare la questione sostenendo come la buona narrativa debba sempre “rendere familiare ciò che è strano”, come il realismo, e “rendere strano ciò che è familiare”, compito assolto spesso dallo sperimentalismo postmoderno. (“To comfort the disturbed and to disturb the comfortable”, Wallace, 1998: 51-52; cfr. 1993b: 129) In questo senso, come sostiene Marshall Boswell, Wallace stabilisce una sorta di terza via, realizzando una “metafictional critique of metafiction”. (Boswell, 2003: 207)

³ Ad esempio, *Infinite Jest* viene frequentemente paragonato a *Gravity’s Rainbow* (1973) di Thomas Pynchon (Cfr. ad esempio LeClair, 1996: 13-14).

In un episodio di *Infinite Jest* il terrorista canadese Marathe sottolinea come la società statunitense sia stata profondamente influenzata dalle degenerazioni suscitate dal diritto di ricercare la propria felicità. Questo *diritto*, secondo Marathe è una “libertà-*da*”, “a freedom *from* constraint and forced duress”. (Wallace, 1996: 320) Si tratta di un diritto ineliminabile e fondamentale per una democrazia, tuttavia il concetto americano di libertà è utilitaristico e solipsistico perché trascura eccessivamente la “*freedom to*”, la “libertà-*di*” scegliere secondo la propria responsabilità: “But what of the freedom-*to*? Not just free-*from*. Not all compulsion comes from without. You pretend to not see this. What of freedom-*to*. How for the person to freely choose? [...] How is there freedom to choose if one does not learn how to choose?” (320) L’eccessiva enfasi nei confronti della percezione del diritto individuale offusca quella della responsabilità, del sapere come scegliere. Le idee di Marathe in merito alla differenza tra *freedom from* e *freedom to* derivano presumibilmente da un lungo dibattito filosofico che ha visto tra i suoi partecipanti pensatori del calibro di Thomas Hobbes, Gerald McCallum e Isaiah Berlin. Lo storico Quentin Skinner, in un saggio del 2002, contribuisce a definire le linee fondamentali della discussione, approfondendo in particolare le teorie espresse da Berlin nel saggio *Two Concepts of Liberty* (1958). Come spiega Skinner: “Whereas negative liberty is freedom *from* constraint, positive liberty is freedom *to* follow a certain form of life. Freedom is thus equated not with self-mastery but rather with self-realisation, and above all with self-perfection.” (Skinner, 2002: 1-2) La *libertà negativa* è caratterizzata da un senso di costrizione nei confronti di un’autorità di carattere politico o da un’ideologia, mentre la *libertà positiva* è più dettagliatamente identificabile con l’idea di essere padroni di auto-realizzare se stessi in modo tale da raggiungere determinati obiettivi personali decisi in precedenza. Di conseguenza, lo stesso concetto di libertà positiva implica necessariamente una consapevolezza in merito alle proprie decisioni e ai propri progetti, anziché un affidamento del proprio percorso esistenziale a ideologie, modelli, istituzioni e discorsi. Secondo Skinner, l’idea di libertà positiva è andata via via affievolendosi, soprattutto negli Stati Uniti. In particolare, Lena Petrovic sostiene che tale concetto sia stato criticato nel contesto del dibattito teorico che ha animato il postmodernismo, in seno al quale le teorie di pensatori come Skinner e Berlin sono state giudicate come reazionarie: “For example, the humanist idea of the free, creative individual is deliberately conflated with the economic notion of acquisitive, aggressive ego, or with bourgeois private man, and then accused of contributing to the triumph of the capitalist principle of ‘mastery over a world of slaves’.” (Petrovic, 2003: 55-57) Nonostante queste critiche di carattere politico, Petrovic suggerisce come il postmodernismo parli lo stesso linguaggio delle ideologie e delle narrazioni che tenta di decostruire, proponendo un’idea di libertà negativa che dipende in ogni caso dai grandi sistemi e dalle grandi narrazioni da cui tenta di affrancarsi. Di conseguenza, la studiosa serba propone di tornare all’idea umanista (e in parte anche romantica) di un “*productive self*”: “What underlies theories of positive liberty is the belief that human nature has an essence, and that we are free if and only if we succeed in realizing that essence in our lives.” (Petrovic, 2003: 56)

All’interno di *Underworld* e *Infinite Jest* sono presenti esempi sia di libertà negativa sia di libertà positiva. In primo luogo, infatti, molti personaggi tentano di sentirsi *liberi da* un discorso o una narrazione. Ad esempio, nel romanzo di DeLillo, il protagonista Nick Shay incontra nel 1992 l’artista figurativa Klara Sax, la quale è in procinto di terminare un nuovo e ambizioso progetto artistico, utilizzando un’area del deserto dell’Arizona come

“cornice” in cui inserire numerosi caccia-bombardieri dell’esercito americano caduti ormai in disuso in seguito all’inizio del disarmo e ridipinti dall’artista e dal suo staff con vernici dai toni vivaci. Si può sostenere che Sax realizzi un esempio di ciò che Jean Baudrillard definisce “un’arte di collusione” nei confronti del “mondo contemporaneo”: “Nel proprio gioco essa rientra nel gioco generale. Può parodiare, illustrarlo, simularlo, truccarlo; ma non ne turba mai l’ordine, che è anche il proprio.” (Baudrillard, 1974: 111) In questo senso, le vernici di Sax sono l’espressione di una dialettica negativa, che necessita della presenza della congiuntura culturale della guerra fredda al fine di esorcizzarla per sentirsi liberi *dal* clima di terrore da essa instaurato. Tuttavia, ogni apostasia è tale soltanto se la fede alla quale si oppone è ancora viva e presente: gli aerei sono reliquie di una religione sopita, di un equilibrio di potere e terrore che si è ormai dissolto. Come spiega la stessa Klara Sax:

Power meant something thirty, forty years ago. It was stable, it was focused, it was a tangible thing. It was greatness, danger, terror, all those things. And it held us together, the Soviets and us. Maybe it held the world together. *You could measure things. You could measure hope and you could measure destruction.* [...]

Many things that were anchored to the balance of power and the balance of terror seem to be undone, unstuck. *Things have no limits now.* (DeLillo, 1997: 77)

Nel nuovo contesto della globalizzazione, la presenza metafisica della guerra fredda è ormai scomparsa: non è più possibile confrontarsi con essa né in termini di fedeltà né in termini di ribellione. L’arte di Sax può avere apparentemente dei punti di contatto con la propensione avanguardista a calarsi in un’estetica preesistente al fine di contestarla. Allo stesso tempo, la decontestualizzazione dei simboli della guerra fredda – i caccia-bombardieri piazzati serialmente e ridipinti nella vasta “tela” del deserto dell’Arizona – presenta delle forti somiglianze con le opere realizzate da artisti come Andy Warhol che, secondo Fredric Jameson, rappresentano “the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the supreme formal feature of all the postmodernisms.” (Jameson, 1991: 9) In ogni caso, tale superficialità estetica appare come un esorcismo, come la necessità di neutralizzare e di sentirsi liberi *dalla* presenza dei residui iconici di un discorso culturale che ha perduto il suo statuto di ordine attraverso il quale interpretare la realtà. La negazione critica risulta inefficace proprio perché, come scrive Baudrillard, “il n’y a plus de Dieu pour reconnaître les [signes], plus de Jugement Dernier pour séparer le faux du vrai, le réel de sa résurrection artificielle, car tout est déjà mort et ressuscité d’avance.” (Baudrillard, 1981: 17)

Una delle grandi peculiarità di *Underworld* è quella di descrivere la complessità di personaggi che vivono direttamente questo periodo di transizione: se figure come Klara Sax ragionano ancora in base ai precedenti canoni culturali e ne rimpiangono contraddittoriamente la stabilità esistenziale che erano in grado di fornire, al contrario un personaggio come Nick Shay sperimenta un adeguamento alla nuova cultura della globalizzazione, creando un percorso di conoscenza basato sulle proprie esperienze che gli consente di vivere responsabilmente nella realtà: “I lived responsibly in the real. I didn’t accept this business of life as a fiction, or whatever Klara Sax had meant when she said that things had become unreal. [...] I hewed to the texture of collected knowledge, took faith from the solid and availing stuff of our experience.” (DeLillo, 1997: 82). In

White Noise, pubblicato nel 1985, DeLillo ritrae con ironia la profonda fascinazione provata dal protagonista Jack Gladney nei confronti delle immagini e dei colori dei prodotti acquistati al supermercato. Gladney si sente a disagio nei confronti della grande quantità di materia che lo circonda: gli oggetti quotidiani sono indistinti, privi di valore o simboli di connessioni segrete e preoccupanti. Il personaggio sente costantemente l'esigenza di espellere ciò che possiede e non conosce e tenta di sfogare le proprie angosce buttando via le cose al fine di liberarsene. Al contrario, in *Underworld*, Nick Shay è un analista dei rifiuti, che si occupa di riciclare nel miglior modo possibile ogni tipologia di scarto, cercando d'instaurare un rapporto di conoscenza nei confronti dei particolari del mondo e dei singoli oggetti (dallo spago con cui sono legati i giornali alle stringhe delle proprie scarpe) ed entrando così in rapporto con essi, prima di restituirli al flusso incessante della materia che donerà loro una nuova forma sconosciuta. Shay desidera riconciliarsi con il sistema, fare parte dei suoi cicli in modo compatibile. Si tratta di un tentativo di dialogo con la grande massa di disordine che circonda l'individuo. Il personaggio ribadisce in numerose sedi di credere nel lavoro che fa e traccia a un certo punto una netta distinzione tra il suo mestiere e quello di Klara Sax, che utilizza gli scarti per creare opere d'arte (DeLillo, 1997: 102). Se il procedimento artistico di Sax può apparire come un esorcismo, una libertà dal consumismo incarnato dalla spazzatura e dalla minaccia nucleare rappresentata dagli aerei da lei riutilizzati per il suo progetto, al contrario l'attività di Shay può essere intesa come un atteggiamento di libertà positiva, un'auto-realizzazione ed insieme un tentativo di dialogo con la grande massa di disordine che circonda l'individuo. In questo senso, l'atteggiamento del protagonista nei confronti dell'Altro può essere interpretato come un'ecologia, intesa come la scienza che studia l'ambiente in cui si vive e le modalità di relazionarsi con esso. Si tratta di un processo che non si articola più dall'ambiente all'individuo, bensì dall'individuo verso l'ambiente. La visione di un contesto culturale opposto all'individuo, da cui è necessario maturare una distaccata indipendenza ("freedom from constraint") lascia gradualmente spazio a una visione dell'essere umano che tenta di definire la propria identità attraverso una conoscenza del contesto culturale che gli permetta di dialogare con le sue parti in modo positivo mediante la realizzazione consapevole delle scelte individuali.

Come osserva Wallace: "The assumptions *behind* early postmodern irony [...] were still frankly idealistic: it was assumed that etiology and diagnosis pointed toward cure, that a revelation of imprisonment led to freedom." (Wallace, 1998: 66-67) In *Underworld* la prosa di DeLillo sembrerebbe discostarsi in primo luogo dall'ironica negazione critica esercitata in *White Noise* nei confronti del consumismo tardo-capitalista e, in secondo luogo, dal mero tentativo di esorcizzare un determinato clima culturale tipico di soluzioni artistiche simili a quelle adottate dal personaggio di Klara Sax. In tal senso, *Underworld* coincide con un'idea di letteratura che cerca positivamente e responsabilmente di descrivere in quale modo sia possibile abitare le macerie di uno scenario caratterizzato dal crollo di ogni ideologia o presenza. Allo stesso modo, Wallace descrive il disagio dei suoi personaggi, proponendo una concezione di romanzo che si discosta dall'imperturbabilità e dal distacco critico che, come riflette il narratore di *Infinite Jest*, caratterizza in maniera preponderante le arti statunitensi degli anni Novanta:

It's of some interest that the lively arts of the millennial U.S.A. treat anhedonia and internal emptiness as hip and cool. [...] The U.S. arts are our guide to inclusion. A how-to. We are shown

how to fashion masks of ennui and jaded irony at a young age where the face is fictile enough to assume the shape of whatever it wears. And then it's stuck there, the weary cynicism that saves us from gooey sentiment and unsophisticated naïveté. Sentiment equals naïveté on this continent [...]. *That queerly persistent U.S. myth that cynicism and naïveté are mutually exclusive.* (Wallace, 1996: 694-695)⁴

Il personaggio che riassume più efficacemente questa vacuità interiore è Hal Incandenza, vero e proprio “lexical prodigy” (155) oltre che tennistico, un “*athletic savant*” che legge come un aspirapolvere (“like a vacuum”, 15): “I read,’ I say. ‘I study and read. I bet I’ve read everything you’ve read. Don’t think I haven’t. I consume libraries. I wear out spines and ROM-drives. [...] My instincts concerning syntax and mechanics are better than your own.” (12) Hal è una paradossale enciclopedia vivente: conosce a memoria gran parte della versione integrale dell’*Oxford English Dictionary* e cita continuamente nozioni grammaticali come se fosse una banca-dati. Il suo stesso nome è probabilmente riconducibile a “HAL 2009”, il disumano computer di bordo del film di Stanley Kubrick *2001: A space odyssey* (1968). In *Infinite Jest*, nel 2009 e negli anni precedenti, si muove questa sorta di “individuo-macchina,” privo di tensioni interiori concernenti il proprio destino, incapace – per gran parte della vicenda – di provare sentimenti e soprattutto di comunicare con gli altri esseri umani al fine di comprendere a fondo il proprio disagio interiore.⁵ Al contrario, Don Gately è l’inservente di una casa di recupero da droga e alcol, che entra in contatto, attraverso la partecipazione attiva agli incontri degli Alcolisti Anonimi (“AA”) di Boston, con una realtà collettiva che si basa sulla condivisione delle proprie esperienze e su un forte senso di responsabilità personale nei confronti del proprio disagio. La libertà di sapere scegliere il proprio piacere e il proprio dolore porta Gately a sperimentare le tragiche conseguenze dell’azione e soprattutto mette in dubbio la validità del suo pragmatismo. Gately riceve infatti dei gravi traumi fisici in seguito a un’inutile colluttazione, iniziata per difendere un individuo moralmente squallido e perverso, il quale è tuttavia sotto la sua responsabilità e fa parte della sua comunità. La coerenza e l’azione provocano così la morte o il serio ferimento di alcune persone, oltre a

⁴ Corsivo aggiunto. L’“anhedonia” viene così definita dal narratore: “It’s a kind of spiritual torpor in which one loses the ability to feel pleasure or attachment to things formerly important.” (692)

⁵ Secondo Stephen Burn, l’enciclopedismo di *Infinite Jest* (e di *Underworld*) è la conseguenza di ciò che Thomas Pynchon afferma nell’articolo “Is It O.K. To Be A Luddite?” del 1984: “Since 1959, we have come to live among flows of data more vast than anything the world has seen.” (Pynchon, 1984: 40-41; Burn, 2003: 19). Inoltre, si può aggiungere, il romanzo di Wallace può rientrare per certi versi all’interno di quel particolare genere letterario che Pynchon definisce, nello stesso articolo, “Luddite novel”: “This one, warning of what can happen when technology, and those who practice it, get out of hand”. (Pynchon, 1984) Secondo Pynchon, il romanzo luddista comprende numerosi esempi, a partire da *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, sino ad arrivare all’immaginario tipico della fantascienza contemporanea. In *Infinite Jest* il solipsismo e l’incomunicabilità di Hal coincidono con una sorta di sacrificio del soggetto iper-efficiente, iper-mnemonico, disumano e “robotico”. Nel contesto dell’odierna ecologia mediale, l’inadeguatezza del prodigio ribadisce la necessità di affrontare l’overload informativo attraverso la condivisione con altri soggetti umani delle nostre limitate potenzialità cognitive. Come osserva Pynchon, le speranze riposte nel “miracolo” luddista potrebbero attualmente risiedere nella capacità di rendere disponibili le informazioni a chi ne ha bisogno: si tratta, in pratica, di ciò che Wallace tenta di fare in *Infinite Jest*, scrivendo un’opera in cui le informazioni, per quanto numerose e complesse, sono sempre comprensibili e condivisibili con ogni tipologia di lettore.

costringere Gately a combattere contro la costante tentazione di accettare gli anestetici che gli vengono proposti, che potrebbero alleviare un dolore lancinante, ma che significherebbero anche un prevedibile ritorno a una dipendenza difficilmente sconfitta (611). In questo caso, l'attenzione al dialogo e alla condivisione delle esperienze che caratterizza l'attitudine di Gately e degli AA permette d'integrare il concetto di libertà positiva con un più esteso senso di responsabilità verso l'Altro. Come rileva Ihab Hassan, oltre il postmodernismo è necessario scoprire un senso della civiltà – “a new pragmatic and planetary civility” (Hassan, 2003: 203) – che possa occupare lo spazio lasciato vuoto dalle narrazioni ormai delegittimate del passato: “Realism, you cry, in 2003, *realism?* [...] I spoke of trust as a quality of attention to others, to the created world, to something not in ourselves. Is that not the premise of realism?” (207) Allo stesso tempo, *Infinite Jest* e *Underworld* sono due esempi di come il romanzo possa essere effettivamente considerato ciò che Mikhail Bakhtin definisce un'educazione all'Altro, uno strumento che sviluppa la consapevolezza di ciò che è esterno al proprio Io. Tale discorso è valido anche per quanto riguarda il linguaggio in generale, considerato da Bakhtin non come un sistema astratto di norme, bensì come una concezione eteroglotta del mondo (Holquist, 2002: 75). A tal proposito, Wallace interpreta in maniera particolare il pensiero di Ludwig Wittgenstein, sostenendo come quest'ultimo, nel *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), consideri l'essere umano come intrappolato nel linguaggio, nella valenza denotativa delle parole, privo della possibilità di instaurare un approccio non mediato con il mondo vero e proprio. Per questo motivo, il filosofo austriaco è considerato dall'autore di *Infinite Jest* come “the real architect of the postmodern trap”, in quanto, sostenendo che l'uomo è nel linguaggio, permette indirettamente di considerare la parola, la grammatica, la forma del discorso, come valori ultimi. Ciò porta al rischio di un offuscamento del significato nella grammatica e nelle forme della letteratura, di una creazione di un “linguaggio privato” che incrina la valenza comunicativa dell'arte. Wallace recupera invece con forza l'idea, espressa a suo avviso da Wittgenstein in *Philosophische Untersuchungen* (1945), di una necessità di considerare la funzione sociale del linguaggio: nonostante sia impossibile attuare un legame tra l'uomo e il mondo che non sia mediato dal linguaggio, quest'ultimo deve sempre essere utilizzato al fine di creare una relazione tra gli individui. Questa concezione, trasposta da Wallace in chiave artistica, permette così di conferire alla letteratura il ruolo di una “living transaction between humans”, di strumento atto a costituire una comunità tra autore e lettore grazie alla trasmissione dei significati (Wallace, 1993b: 142-145). In tal senso, i romanzi di DeLillo e Wallace sembrerebbero suggerire al lettore un insegnamento affine a quello impartito dall'anziano maestro del protagonista di *Underworld*:

“Everyday things represent the most overlooked knowledge. These names are vital to your progress. Quotidian things. If they weren't important, we wouldn't use such a gorgeous Latinate word. Say it,” he said.

“Quotidian.”

“An extraordinary word that suggests the depth and reach of the commonplace.” (DeLillo, 1997: 542)

BIBLIOGRAFIA

- J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno* (1972) (trad. it. M. Spinella), Mazzotta, Milano 1974
- , *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris 1981
- M. Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia 2003
- S. Burn, *David Foster Wallace's Infinite Jest. A reader's guide*, Continuum, New York-London 2003
- S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005
- D. DeLillo, *Underworld*, Scribner, New York 1997
- J. Dewey, *A Gathering Under Words. An Introduction*, in *Underworlds. Perspectives on Don De Lillo's Underworld* (ed. J. Dewey, S.G. Kellman and I. Malin), University of Delaware Press, Newark 2002, pp. 9-18
- D.H. Evans, *Taking Out the Trash. Don DeLillo's Underworld, Liquid Modernity, and the End of Garbage*, in "The Cambridge Quarterly", 35/2 (2006), pp. 103-132
- G. Graff, *Literature Against Itself. Literary Ideas in Modern Society*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1979
- I. Hassan, *Beyond Postmodernism. Toward an Aesthetic of Trust*, in *Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory and Culture* (ed. K. Stierstorfer), Walter de Gruyter, Berlin-New York 2003, pp. 199-212
- M. Holquist, *Dialogism*, Routledge, London 2002
- F. Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1992
- T. LeClair, *The prodigious fiction of Richard Powers, William Vollmann and David Foster Wallace*, in "Critique", 38/1 (1996), pp. 12-37
- C. MacGowan, *The Twentieth-Century American Fiction Handbook*, John Wiley & Sons, Hoboken 2010
- U. Panzani, *L'insufficienza della diagnosi. David Foster Wallace, Julian Barnes e la satira della narrativa postmodernista*, in "Studi e Ricerche. Quaderni del Dipartimento di Scienze del linguaggio e letterature moderne e comparate dell'Università di Torino", 5 (2010), Edizioni dell'Orso, Torino 2010, pp. 223-244
- L. Petrovic, *Hear the Voice of the Artist. Postmodernism as Faustian Bargain*, in *Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory and Culture* (ed. K. Stierstorfer), Walter de Gruyter, Berlin-New York 2003, pp. 51-75
- T. Pynchon, *Is It O.K. To Be A Luddite?*, in "New York Times Book Review", (28 Oct. 1984), p. 1
<http://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-luddite.html>
- R. Rebein, Hicks, *Tribes and Dirty Realists. American Fiction after Postmodernism*, The University Press of Kentucky, Lexington 2001
- Q. Skinner, *A Third Concept of Liberty*, in "London Review of Books", 24/7 (2002), pp. 1-2
http://www.lrb.co.uk/v24/n07/skin01_.html
- D. F. Wallace, *Westward the Course of Empire Takes its Way*, in *Girl with Curious Hair*, Norton, New York 1989, pp. 231-373
- , *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, in "The Review of Contemporary Fiction", 13/2 (Summer 1993a), pp. 151-164. Reprinted in *A supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*, Abacus, London 1998, pp. 21-82
- , *An interview with David Foster Wallace*, interview by Larry McCaffery in "The Review of Contemporary Fiction", 13/2 (Summer 1993b), pp. 128-150
- , *Infinite Jest*, Little, Brown and Company, Boston 1996
- A. Wilde, *Middle Grounds. Studies in Contemporary American Fiction*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1987

Postmodern, or else?

The case of Maus by Art Spiegelman

Simona PORRO

The present essay is based on *Maus. A Survivor's Tale*, a graphic memoir on the Holocaust, written in two volumes, entitled respectively *My Father Bleeds History* and *And Here My Troubles Began*, by Art Spiegelman.

In 1986 the American artist confessed to having initially ruled out a postmodern structure for his project (1994: n.p.), a resolve undoubtedly due to the ongoing widespread criticism of postmodernism as being “antithetical to history” (Eaglestone, 2008: 241).

Postmodernism has, in fact, long been charged with being ill-equipped to deal with the Holocaust, a chain of events Spiegelman himself has repeatedly referred to as the “central trauma of the Twentieth century” (qtd. in LaCapra, 1998: 40).

The main reason for the author's original concern is postmodernism's epistemological relativism, a position that, as some historians have claimed, e.g. Richard Evans and Deborah Lipstadt, has paved the way for a hideous strand of Holocaust denial, which peaked in the United States in the late 1970s, right about the time Spiegelman started working on his *Maus* project.

Nevertheless, *Maus* turned out to be one of the most controversial – and convincing – examples of postmodernist rethinking of historical writing. The working hypothesis discussed in the present essay is precisely the ‘inevitability’ of the text's postmodernist configuration, due to two main factors: firstly, the author's second-generation perspective, which prevents the mimetic representation of a reality – his parents' imprisonment in the Auschwitz Lager during World War II – beyond his cognition.

Accordingly, Spiegelman exposes the arduousness of gaining access to truth, reality, and the past by portraying the various nationalities involved in the conflict, including his parents, with an animal mask, modeled on the American mainstream ‘funny-animal’ comic heroes: the Jews are represented as mice and the Germans as cats, the Polish in piggy masks and the Americans as canines.

By entrusting the family tragedy to a language generally considered suitable only for entertainment, Spiegelman violates a taboo of Holocaust representation. In particular, the role of the protagonist in *Maus* performed by those mice, which are the inevitable evokers of the popular Disney world, marks an unprecedented eruption of pop culture inside the conversational world of extermination.

This results in a hybrid form, originated in a conflation of highbrow and lowbrow art, which Andreas Huyssen, in his seminal work *After the Great Divide*, deems typical of the transition from modernity to post-modernity. Huyssen points in particular at the disintegration of the traditional concept of ‘Culture’, substituted in post-modernity with a new pop culture of ‘consumption’ pruned of every hierarchy of value and language (1986: 142). The outcome of such phenomenon has been, in the literary field, the production of motley and fragmentary works, daring collages of languages once considered incompatible, of which *Maus* constitutes one of the most shining examples.

As regards historical disciplines, that positivist vision of history as science, capable of recreating the past, representing it in a mimetic and objective way has by now petered out (Iggers, 1996: 31-36). The postmodern has opposed this empiricist vision with a reflection of an epistemological and methodological character, resulting in a narratological approach, or rather, in a conception of historiography as a proper genre that uses stylistic and rhetorical instruments once considered exclusive to *Poiesis* (White, 1973: ix).

As Robert Eaglestone puts it, this approach offers, contrary to its critics, “very strong weapons in the fight against Holocaust denial” (2008: 227). In his opinion, this epistemological stance helps expose the techniques employed by deniers, which turn out to be no more than sheer antisemitic genre conventions disguised as history: “Denial is not history that is inaccurate: it is no sort of history at all, and simply cannot be discussed as if it were” (2008: 243).

Secondly, the peculiar narrative matter at the heart of the project – an oral history document of Spiegelman’s father testimony of persecution and survival – determines a highly self-referential structure in which the process of history-making is exposed, and the traditional monolithic concept of History is replaced by two Lyotardian *petit récits*, which propose two multiple and even contradictory histories.

This daring figural solution obtained an enthusiastic critical countercheck, confirmed first of all by winning the Pulitzer Prize in 1992. Different authoritative voices have, in fact, ascribed to *Maus* a text-matrix role in its treatment of the Holocaust, capable of inaugurating new, effective horizons of expression. Carol Widmer does not hesitate to define the work as “a milestone in the landscape of contemporary Holocaust representation” (1999: 13) expanding what Terrence Des Pres once referred to as “Holocaust Etiquette” (1988: 219) and pointing the way for other representations of a similar kind. Thomas Doherty is of the same opinion:

In the hands of cartoonist Art Spiegelman, a concept obscene on its face – a Holocaust comic book – became solemn and moving, absorbing and enlightening. (...) *Maus* redrew the contractual terms for depictions of the Holocaust in popular art. (1996: 70)

Those few dissenting voices have lingered over the presumed figural and expressive inadequacy of the medium, traditionally conceived in terms of a consumer good rather than a proper narrative genre, insofar as bound to commercial norms of mass communication. An objection often posed against such typology of products is its reducing of characters and situations to clichés endowed with easily predictable personalities and behaviors. Furthermore, the comic strip presents a peculiar propensity toward hyper-simplifying reality, reducing representations solely to traits essential for understanding the represented object. Such characteristic has always been perceived as a

structural shortcoming, limiting its expressive potentialities to frivolous themes, light and fun and, in any case, exclusively fictional, on the surface incompatible with the rigorous documentary vocation traditionally associated with literature inspired by the Holocaust.

Hillel Halkin, in his review of *Maus II* speaks out in particular against the use of funny-animal comics. “The Holocaust was a crime committed by humans against humans, not – as Nazi theory held – by one biological species against another [...]. To draw people as animals is doubly dehumanizing, once by virtue of the symbolism and once by virtue of graphic limitations.” (1992: 55) A position held moreover by the graphic artist Harvey Pekar, who would have wished a more traditional treatment of the Holocaust, executed through human characters and figures (Bolhafner, 1991: 96).

In spite of the mass of prejudices against comic strips, the technical mastery of Art Spiegelman, together with his profound knowledge of the medium, has allowed him to fully realize its expressive possibilities. Through *Maus*, the artist has, in fact, shown how the sequential art of comics possesses adequate qualities to deal effectively with themes of every degree of complexity, even that of the Holocaust. Besides, his achievement has opened new representational possibilities for the treatment of autobiographical accounts of other world and individual conflicts and traumata, thus paving the way for such successful memoirs as *Palestine* by Joe Sacco, *Last Day in Vietnam. A Memoir*, by Will Eisner and the more recent *Persepolis* by Marianne Satrapi.

The animal metaphor

As previously mentioned, for the realization of his animal characters, Spiegelman has copiously drawn on a very popular product in the American comic tradition, the funny-animal comics, which turn out to be inhabited by a host of animal figures *sui generis*, whose natural characteristics fulfill the sole function of defining the relational dynamics inside the story, while the animal fades away, dissolving, substituted with behavior and situations characteristic of human beings (Witek, 1989: 106). *Maus* constitutes a re-elaboration in underground style, in which the traditionally funny events are replaced with the tragic story of a Holocaust survivor.

Inside the text, the animal metaphor is indeed meant to dissolve as soon as the reader enters the narrative mechanisms, discovering the ways in which the species represented in both volumes are nothing but animal masks used to represent with the utmost possible faithfulness, on the one hand, the perception of reality on the part of those persecuted by the Nazis, inevitably limited to the predator/victim dynamics, and on the other hand, the relations of power among ethnicities during the Third Reich (Porro, 2012: 1-48).

This figural device is explicitly rendered in some amongst the work’s crucial scenes. For instance, in the last scenes of *Maus I* where Spiegelman’s parents Vladeck and Anja seek shelter in despair in their hometown, Sosnowiek (2003: 138). Being a zone off-limits for Jews, the couple seek to disguise their Jewish origin by wearing clothes without the Star of David, and in Vladeck’s case, an overcoat and military boots similar to those of the Gestapo functionaries.

Significantly, the husband and wife are given a pig mask overlapping the mice features, visibly fastened to their neck. Whereas Vladeck is easily able to pass himself as a

gentile, Anja's physical appearance betrays her Semitic origins, which are represented ironically with a huge mouse tail, impossible to conceal under her clothes. These are, moreover, drawn in the act of physically putting down the piggy mask when revealing their real identity to their Polish acquaintances to whom they run seeking help. Thus, it is impossible to not identify the people concealed behind the animal masks: women and men reduced to parasites, fleeing from an unprecedented attempt of mass pest control.

It is important to underline the way in which through his cartoon animal, especially thanks to the interpenetration between such far apart thematic poles, Spiegelman manages to faithfully outline the composition of the Third Reich society – filtered through the deforming lens of Nazi propaganda – fully restoring the oppressive, racist and anti-Semitic ideological charge.

The animal metaphor is, in fact, the outcome of an intentional kinship with the figural imagery of the Reich. Inside the text, such relation is preannounced in the epigraph of both volumes: the first, placed at the beginning of *Maus*, quotes excerpts of one of the Führer's speeches: "The Jews are undoubtedly a race, but they are not human" while the following epigraph (164), taken from an article published in a German newspaper in the 1930s, expands the Nazi ideological horizons overseas, explicitly recalling the most famous mouse character in comics, Mickey Mouse, defined as "the most miserable ideal ever revealed [...] the dirty and filth-covered vermin, the greatest bacteria carrier in the animal kingdom".

As it is demonstrated in a detestable pamphlet entitled *Der Jude als Weltparasit*, the pillar of Nazi anti-Semitism was an all-accomplished alleged 'parasitism' of the Jewish population, once moral, economic and even physiological. The unceasing action of Propagandaministerium led by Joseph Göbbels was, in fact, able to spread that anti-semitism – already beating in the heart of German popular culture – to a conspicuous tranche of national public opinion, and in particular, to important sectors of the *intelligentsia*.

The animal constellation of *Maus* proves definitely human: communicative but not misleading, it removes the most emotionally intense implications from the narrative, particularly the traditionally inherent horror in Holocaust literature, while allowing the constitution of an empathetic bond with the protagonists and the many hardships they encounter. In approaching the theme, the text staves off the intolerable gnawing of rhetorics, instead favoring knowledge and critical reflection, the ineluctable conditions for the perpetuation of the memory of those events.

The narrative dimension: Maus as an oral testimony

Alessandro Portelli begins a keen reflection on the diversity of oral history, highlighting firstly the exquisitely narrative nature of the sources (2007: 9).

The impact of oral history on traditional historiography, Portelli continues, is comparable to the transformative style impressed upon literary writing by the contemporary novel. From this point of view, it is not surprising that the representation of an oral testimony demands peculiar narrative instruments that, as the present pages intend to demonstrate, in the specific case of *Maus* are ascribable to the figural channel of the postmodern.

In his essay, he proceeds to outline the role of oral sources in historical reconstruction (12). Even if not essential on the referential level, the oral sources, in fact, boast the prerogative of elucidating the most profound meaning of historical events. The spontaneous conformation of oral testimony, inclusive of the explicit and implicit traits of discourse, sheds light on unexplored areas of research, particularly from a micro-historical perspective. Therefore, what emerges will not be only new information about the events, but also their relative repercussions on the existence of single individuals.

As Portelli furthermore points out, oral sources are not objective: a fact, he explains, which is also valid for any research based on written documents, but intrinsic in the case of orality. It, in fact, deals with “fonti contemporanee alla ricerca più che all’evento, costruite, variabili, parziali,” (17) which “impongono allo storico un confronto con la soggettività del narratore.” (12)

A special relation between the testifier and the researcher ensues. Oral history is, in fact, set up as the collaborative creation of a testimony in narrative form, a project in which the source and the interviewer are both involved to a great degree (12). The latter thus turns out to be endowed with a maieutic role in the production of the oral testimony.

As Portelli puts it, in oral history, the researcher (26) rises to the position of an unadulterated co-protagonist of the testimonial and narrative act. From this point of view, the typical omniscient narrator of traditional historiography is substituted with a couple of first-person narrating voices: the historian and the testifier.

This multiplication of perspectives is a prelude to an apportionment of the narratorial function. According to Portelli, there is, hence, outlined:

Un punto di vista circoscritto dalla parzialità delle fonti e dalla parzialità del narratore [...]. Naturalmente, lo storico e le sue fonti non sono la stessa “parte”. Il confronto, come conflitto o come ricerca di unità fra queste due parzialità non è il meno significativo degli elementi che costituiscono la storia orale. (21)

Thus, the representation of an oral testimony cannot disregard the presence of a self-referential component, inclusive of the dialogic relation between the testifier and the narrator and its relative impact on the articulation of the diegesis.

Maus is a composite work, characterized by a significant diegetic partiality, marked by two *récits de vie* that are caught up in constant confrontation. The title of the volume *A Survivor’s Tale* may, on the one hand, point at a narrative of an exclusively biographical order related to Vladeck Spiegelman. However, the presence of the possessive adjective ‘my’ in both of the subheadings of the volumes is a strategic indication of the active involvement of the second narrator and protagonist: Artie – *Kuntsfigur* of the same Art Spiegelman, the depository of the survivor’s tale.

Both stories are channeled into two not completely distinct narrative dimensions: the representation of Vladeck’s concentration camp experience and the narrative framework set in the U.S. between 1978 and 1986. The latter is definitely richer: inside it, we witness the portrayal of the ‘testimony event’ of the survivor, including the human, social and time-space context in which it has taken shape. Furthermore, the presence of the autobiographical/testimonial *récit* of the author is revealed, as well as the conspicuous *mise-en-abyme* of the composition of the work itself.

If we consider the opening scenes of the first volume, the mauietic role of Artie is exposed immediately: in such regard, see a page reproduced in the exergue of the work, where it is possible to witness the genesis of the oral testimony.

After a family dinner, Artie approaches the old father and proposes to him a collaboration on a project that he has long been entertaining in his mind. “I still want to draw that book about you... About your life in Poland, and the war.” (2003: 14) While soliciting the centrality of his father’s experience in the configuration of the work, Artie seems to wish to confer a different cut, a self-referential imprint on his life interview. To Vladeck’s resistance to open up about the past: “It would take many books, my life, and no one wants anyway to hear such stories,” (14) he applies more pressure not so much on “the war” but on the circumstances of the first encounter between the father and his future wife Anja. This request diverts the narrative focus away from the figure of the ex-deportee and instead reroutes it purposefully on the author’s own origin as a son: “I want to hear it. Start with mom. Tell me how you met.” (14)

Vladeck’s reaction, in turn, leads the narrative in a different direction. The old man, for his part, seems determined to promote his own story, recalling the splendor of a youth spent in Czystokowa, when he was a rampant textile trader with an extraordinary resemblance to Rudolph Valentino. He begins his story by recalling an old love affair prior to his marriage to Anja.

From these first phrases, it is already possible to verify the way in which the ex-deportee’s oral testimony develops from the constant interaction between the two often opposing subjectivities, at times involved in a sort of competition, undoubtedly the outcome of the tormented personal relationship that binds the two protagonists together.

If we now consider the conclusive page of this chapter, set in the narrative framework, we may furthermore notice the way Vladeck suddenly breaks off the thread of the narrative to warn his son/writer against the eventual publication of such stories, which are according to him frivolous and certainly inappropriate for a text on the Holocaust: “I don’t want you should write this in your book! It has nothing to do with Hitler, with the Holocaust!” (25) Artie’s response clarifies his authorial intentions on the project in a meta-narrative way: “But Pop – it’s great material. It makes everything more real – more human. I want to tell *your* story, the way it really happened.” (25)

Hence, in that case, the partiality of the source, no longer a limit but a value typical of a bottom-up research, favors the emersion of *Alltagsgeschichte* from the war period. The private records of the ex-deportee turn out to be priceless when delving into micro-areas that would otherwise be scarcely examined by historiography. The *excursus* of his rich sentimental past is, in fact, able to elucidate the traumatic gap between, on the one hand, life in the pre-war society, in the case of Vladeck and his peers, filled with the healthy ambitions of youth, and on the other hand, their existence under the monstrous Nazi aegis. Therefore, the story of the old man provides a further opportunity to evaluate the enormous social impact of the sudden historic-political transformations taking place in Europe in the 1930s. Moreover, as the comment of the authorial *persona* reveals, the presence of an anecdote of such kind contributes to intensify the realism of the above-mentioned event, fully restoring the humanity of the character, all the more intense if considered in the light of the subsequent traumatic historical developments in which he would later find himself.

The discussion on whether or not to include the love affair in the book depicts the way in which the definitive aspect of an oral testimony depends upon a series of variables often avulsed from historical events and bound instead to the respective ‘partiality’ of the interviewer and the testifier. It is helpful, in fact, to point out, in the following panel, an exchange that highlights Artie’s original verbal obedience to the paternal will.

Vladeck: “[...] I can tell you other stories, but such private things, I don’t want you should mention.”

Artie: “Okay, okay, I promise.” (25)

It is evident that Spiegelman could have included this episode without making the slightest hint at the circumstances of its transmission. Nevertheless, if on the one hand, the scene denotes a certain lack of filial loyalty, on the other hand, it demonstrates the historical loyalty of the author; a loyalty that is no longer directed at the oral testimony’s contents as they are impossible to reproduce with scientific accuracy, given the particular technical conformation of comics and the generational distance of its author from the events. The inclusion of such a discussion underlines, in meta-narrative modality, the work’s indirect structure: the Vladeck incident turns out to be doubly mediated, not only according to the demands of the particular expressive genre chosen, but above all, through the sensibility of the artist/narrator/historian who enforces his own visualization and illustration of the events. The historical loyalty of the author is, instead, directed at the circumstances of the transmission and reception of the oral testimony, which he meticulously conveys in the text through a self-referential dimension.

This reciprocal interdependence of the two narrative perspectives becomes evident in the self-referential dimension. Consider, for example, a scene from the second volume (25): during a stroll with Artie, Vladeck talks about his days at the concentration camp and, in particular, of the long marches in which prisoners were forced to partake. Asked by his son about, according to him, the well-documented presence of an orchestra at the gates of Auschwitz, Vladeck affirms not to have ever seen or heard anything of the kind. And yet, despite Vladeck’s blunt denial, Spiegelman decides to use the image of the musical band in a good two panels when illustrating his father’s story (214). Hence, the verbal deployment and the visual one develop in different directions, each following the interpretative path laid out by their respective narrator.

The scene raises another crucial point for oral history: the question of the credibility of the testifiers. Unlike traditional historiography, the reliability of oral sources is not measured according to factual validity as that which is historically false or unverified can nevertheless be psychologically true for those involved in the events. The peculiarity of such sources, therefore, resides in their separation from the events, when the unadulterated historical narration is overlapped by transformations of memories, as well as the testifier’s efforts to re-elaborate the past and give shape to his own existence. Vladeck’s position with regard to the orchestra not only does not negate the validity of the historical documents, but on the contrary, discloses further aspects of that particular moment in his life. It is legitimate to suppose that, after such a long time, he would have removed the details of that experience from his memory, thus remembering only the exhausting marches to which he was forced. It is also plausible that in those moments, Vladeck, worried to keep up pace with other marchers in order to avoid eventual reprisals

by the Nazi soldiers, did not pay attention to what was happening around him. This demonstrates the way in which in oral historical narratives, the border between external reality and the internal world of the testifier, between the individual sphere and the group may become – if compared to traditional historiography – elusive (Young, 1998: 366-367).

Modernity reconciled with its limits

Other than influencing *Maus* from the formal and structural points of view, the oral dimension confers an aura of skepticism and relativity upon the work, maintaining the narrative constantly hovered between present and past, history and imagination, reality and fiction. In *Maus*, objectivity is not demanded: while underlining the value of his father's testimony, the author contextually highlights its inevitable gaps and incongruities, welcoming both the certainties and the psychological alterations of memory.

Spiegelman does not even hesitate to disclose the limits of his project, not only highlighting the arbitrariness of many of his choices but also studding the narrative with self-referential considerations on the difficulty of adequately representing a reality of such graveness and so distant in time and space. As he affirmed in an interview, “essentially, the number of layers between an event and somebody trying to apprehend that event through time and intermediaries is like working with flickering shadows. It's all you can hope for.” (qtd. in Brown, 1988: 98) On this regard, it is useful to quote a brief excerpt from *Modernity and Ambivalence* by Zygmunt Bauman, which expounds upon the spirit of Spiegelman's memoir: “Postmodernity is modernity reconciled to its own impossibility and determined – for better or worse, to live with it.” (1993: 98)

In his work, Spiegelman emphasizes the subjectivity of both the testifier and the historian/biographer, renouncing to reconstruct an authoritative, monolithic version of history, proposing instead a series of stories, each of which is accredited and, at the same time, challenged by the very same protagonists and narrators. Through these stories, Spiegelman places the ontological and epistemological aspects of the historical research on the same level, interrogating himself not only on how much could have actually happened, but also on the circumstances and the modality of the transmission of survivors' memory and its role in traditional historiography.

WORKS CITED

- Z. Bauman, *Modernity and Ambivalence*, Blackwell, London 1993
S. J. Bolhafner, *Art for Art's Sake: Spiegelman Speaks on RAW's Past, Present and Future*, in “The Comics Journal”, 145 (1991), pp. 96-97
J. Brown, *Of Mice and Memory*, in “Oral History Review”, 16, 1 (spring 1988), pp. 91-109
T. Des Pres, *Holocaust Laughter?*, in *Writing and the Holocaust*, Berel Lang (ed.), Holmes & Meyer, New York 1988, pp. 216-233
T. Doherty, *Art Spiegelman's Maus: Graphic Art and the Holocaust*, in “American Literature”, 68, 1 (1996), pp. 69-84
R. Eaglestone, *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford University Press, Oxford-New York 2004
W. Eisner, *Last Day in Vietnam. A Memoir*, Dark Horse Comics, Milwaukee 2000

- H. Halkin, *Inhuman Comedy*, in "Commentary", February 1992, pp. 55-56
- A. Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington 1986.
- G.G. Iggers, *Historiography in the Twentieth Century. From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*, Wesleyan University Press, Middletown 1997.
- D. LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca 1998
- G.G. Otto, *Der Jude als Weltparasit*, Eher Verlag, Muenchen 1943
- S. Porro, *L'ombra della Shoah. Trauma, storia e memoria nei graphic memoir di Art Spiegelman*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012
- A. Portelli, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli, Roma 2007
- J Sacco, *Palestine*, Fantagraphics Books, Seattle 2001
- M. Satrapi, *Persepolis 1*, L'Association, Paris 2000
- , *Persepolis 2*, L'Association, Paris 2001
- , *Persepolis 3*, L'Association, Paris 2002
- , *Persepolis 4*, L'Association, Paris 2003
- A. Spiegelman, *The Complete Maus*, Penguin Books, London-New York 2003
- , *The Complete Maus*, Voyager, New York 1994
- H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore 1973
- C. Widmer, *The Claims of Memory*, Cornell University Press, Cornell 1999
- J. Witek, *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*, University of Mississippi Press, Jackson 1989
- J.E. Young, *The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's Maus and the Afterimages of History*, in "Critical Inquiry", 24 (Spring 1998), p. 670

Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno

Gianluigi SIMONETTI

Da qualche anno a questa parte si direbbe che scritture e stilemi di tipo realistico siano tornati al centro della ricerca letteraria, in Italia in particolare, ma anche altrove in Occidente. Valgano in sintesi come esempi e sintomi del fenomeno la sezione di un numero di "Allegoria" dedicato al "Ritorno del reale" nella cultura italiana (Donnarumma, Policastro, Taviani, 2008) e la monografia di Stefania Ricciardi sulla *fiction* italiana (Ricciardi, 2010); l'edizione 2010 di *Tirature* consacrata al "New Italian Realism" (Spinazzola, 2010), sulla scia del dibattito sui cosiddetti "Oggetti narrativi non identificati" di cui parla *New Italian Epic* (Wu Ming, 2009); volumi come *Frammenti d'Italia*, edito da Franco Cesati (Bovo-Ramœuf, Ricciardi, 2006) e *Finzione Cronaca Realtà*, edito da Transeuropa (Serkowska, 2011), che raccolgono i lavori di convegni internazionali dedicati ai nuovi rapporti tra *fiction* e *non-fiction*; fuori d'Europa, *Reality Hunger* di Shields (Shields, 2010), ambizioso manifesto concentrato sullo sforzo cruciale dell'estetica contemporanea - e di tanta letteratura che si scrive oggi - di integrare all'opera d'arte frammenti bruti di realtà, arrivando se occorre a sovvertire il sistema dei generi per tentare nuove e sperimentali "scritture di frontiera".

Alcuni interpreti italiani (ad esempio Luperini, 2005) hanno collegato questa tendenza ad altri segnali nella stessa direzione, e ne hanno dedotto un esaurimento delle poetiche postmoderniste, quali ce le avevano descritte all'inizio degli anni Ottanta (Jameson, 1991): citazionismo, *pastiche*, riciclaggio, intertestualità assoluta e metaletteratura come esiti formali di una visione del mondo basata sull'esaurimento delle avanguardie, sull'espansione dell'ironia e sul sentimento, molto ambiguo, di una presunta fine della Storia. In effetti verrebbe spontaneo connettere il nodo del 2001 - con la Storia che si rimette rumorosamente in moto sulle macerie di Ground Zero - al ritorno, al centro della ricerca letteraria, di nuovi e rutilanti effetti di realtà, molto lontani e apparentemente agli antipodi della esibizione di artificio che siamo abituati ad associare alla narrativa postmodernista. Ma i segnali di una trasformazione dell'espressione artistica postmodernista - o per meglio dire di una sua scissione - precedono l'inizio del nuovo millennio (Foster, 1985 e 1996); soprattutto, va tenuto conto che sulla scena letteraria italiana - lasciamo perdere per ora cinema, pittura e altri linguaggi - i "realismi" in campo sono molti, e opposte talvolta le soluzioni sperimentate.

Se le cose stanno così, una mappatura attendibile del territorio letterario italiano di questi anni dovrebbe saper evitare gli schematismi e ruotare semmai attorno all'identificazione di alcune contraddizioni. Abbiamo detto che vivono un momento di

grande fortuna le opere ibride, ai confini tra generi diversi, e tra diverse pratiche enunciative (la dialettica tra *fiction* e *non-fiction*); nello stesso tempo, secondo una dinamica solo apparentemente paradossale, vanno forte anche le opere cosiddette di “genere”, poco sensibili alla sperimentazione, e legate invece ai percorsi collaudati dell'intrattenimento. Da un lato fioccano racconti che aspirano alla veridicità del referto puro: dalle mille ambiguità della confessione in prima persona al rigore dell'inchiesta giornalistica (la moda dell'*autofiction*, il profluvio di romanzi-*reportage*)¹; dall'altro si scrivono moltissimi romanzi di pura evasione narrativa, pronti a rinunciare all'ipoteca realistica perché protesi all'affabulazione romanzesca, se non alla rielaborazione del mito e della fiaba (Ammaniti, nei territori del nobile intrattenimento; Faletti e Moccia, nel sottobosco della letteratura di consumo)². Sugli scaffali delle librerie convivono opere ossessionate dal presente e dalla cronaca (il *corpus* ormai vasto della narrativa sul lavoro precario, il nuovo romanzo “di fabbrica”, quello che rielabora la stagione della lotta armata)³ e insieme tentativi di recupero del romanzo storico (da Scurati a Wu Ming, ad esempio)⁴.

Simmetricamente, anche le ideologie letterarie, per chi ha ancora voglia di esplicitarle, tendono a confliggere: da una parte si profilano progetti che ambiscono ad “agire” direttamente sul reale, e che investono vicende collettive, pubbliche, talvolta generazionali (basti pensare al caso di Roberto Saviano, o al movimento TQ, che comprende al suo interno anche molti narratori); dall'altro latitano i movimenti letterari veri e propri - quando riflettono su sé stessi e sulla loro poetica gli scrittori italiani amano collocarsi in posizioni defilate, si mostrano per la maggior parte scettici sulla concreta incisività delle forme letterarie sulla vita civile del paese, insistono in modo un po' evasivo sul valore intrinsecamente politico dell'opera letteraria (cfr. molte delle risposte d'autore al questionario formulato in Donnarumma, Policastro, Taviani, 2008). Di fatto, la marginalità sociale del letterato è oggi senso comune - al di fuori di alcuni ambiti specifici la categoria tradizionalmente realistica di impegno la si pronuncia con un po' di vergogna; le poche eccezioni militanti tradiscono un certo senso di colpa. Quella cui assistiamo è una tensione verso la realtà che tende a mostrarsi individualistica, perché tiene conto della frammentazione politica e sociale della realtà stessa e non crede veramente nella possibilità di ricomporla. Giornali e riviste parlano ormai da qualche anno di ritorno alla realtà, ma molti scrittori continuano a temere l'etichetta del realismo: lo associano al vecchio naturalismo positivista e lo considerano un filtro formale ingenuo, inadeguato ai tempi, superato.

¹ È solo dal Duemila in poi, ovvero a più di vent'anni dall'inizio dell'omologo dibattito francese, che si parla insistentemente anche in Italia di *autofiction*; di recente gli esperimenti in questa direzione si sono moltiplicati - anche se il primo compiuto ed esplicito tentativo risale all'inizio degli anni Novanta (W. Siti, *Scuola di Nudo*, Einaudi, Torino 1994). Più o meno coeve a *Scuola di nudo* sono le opere *non-fiction* di Sandro Veronesi, che possono essere considerate la prima avvisaglia dell'ondata di *romanzi-reportage* che ha invaso il mercato editoriale italiano negli ultimi due lustri (S. Veronesi, *Cronache italiane*, Bompiani, Milano 1992).

² N. Ammaniti, *Io non ho paura*, Einaudi, Torino 2001; G. Faletti, *Io uccido*, Baldini&Castoldi, Milano 2002; F. Moccia, *Tre metri sopra il cielo*, Feltrinelli, Milano 2004.

³ Tre soli esempi: M. Murgia, *Il mondo deve sapere*, ISBN, Milano 2006; S. Avallone, *Acciaio*, Rizzoli, Milano 2010; G. Vasta, *Il tempo materiale*, minimum fax, Roma 2008.

⁴ A. Scurati, *Una storia romantica*, Bompiani, Milano 2007; Luther Blissett, *Q*, Einaudi, Torino 1999; Wu Ming, *Altai*, Einaudi, Torino 2009.

2. Se questo è il quadro generale, cosa possiamo concludere sulla fase che attraversa il nostro postmoderno - inteso stavolta come epoca, e non come campo stilistico di forze? Se ci rivolgiamo alle poetiche - se cerchiamo un realismo come convenzione generale, o addirittura come corrente letteraria - mi pare si possa dire che manchi, nella narrativa italiana, un minimo comun denominatore. L'effetto di realtà, inteso appunto come effetto, come singolo stratagemma formale, conosce invece un impiego intenso e variegato, davvero trasversale, e informa un certo numero di costanti che unificano molte opere dell'ultimo decennio, al di là di affinità di scuola, gusto e poetica. Vediamone alcune:

a) L'abolizione delle descrizioni, nella narrativa degli ultimi quindici anni, è un dato di fatto, valorizzato da fenomeni analoghi, come il diradarsi delle notazioni introspettive, l'abolizione dei momenti di autoanalisi, un generalizzato sforzo antisentimentale. Questo vale per tutto il romanzo di marca *avantpop*, e in modo eclatante per i "cannibali" di ormai quindici anni fa, espliciti fautori di un ideale narrativo antirealistico e antimimetico (Brolli, 1996); ma si tratta di una tendenza formale che trascende quell'esperienza: la si ritrova al più alto livello formale in grandi vecchi come l'ultimo Pontiggia o Pintor - autori che con i "cannibali" non c'entrano nulla, almeno apparentemente⁵. È la prova che i cosiddetti nuovi realismi non hanno molto a che fare con i codici tradizionali del naturalismo, in gran parte basati, come si sa, proprio sulle descrizioni lunghe e minuziose.

b) In una direzione analoga di risparmio sentimentale vanno forse interpretate singole figure retoriche che è molto facile trovare nella prosa narrativa recente. È invalsa ad esempio - e non solo nei giovani narratori, come si potrebbe pensare - una specie di "abbreviazione merceologica", per cui invece di delineare la psicologia del personaggio se ne indicano i consumi attraverso l'enunciazione e l'enumerazione delle marche: le merci, nella narrativa italiana di oggi, hanno assunto un carattere direttamente spirituale (Simonetti, 2006: 66-68). Non è che un aspetto della complessiva erudizione consumistica conseguita dalla nostra letteratura attuale, e più in generale del privilegio che da un bel po' di tempo a questa parte essa concede alla resa della superficie delle cose e dei caratteri. Mentre le merci espropriano i caratteri della loro centralità, i caratteri stessi si reificano; i personaggi di molti racconti contemporanei - da *Caos calmo* alla *Solitudine dei numeri primi* - si distinguono per la loro parsimonia autoriflessiva: mancanza di partecipazione e impassibilità ("waning of effect", secondo la nota formula di Jameson, 1991), indifferenza morale, assenza di *Bildung* (anzi, regressione infantilistica)⁶.

c) È molto visibile, nella narrativa di oggi, la presenza massiccia dei mass media; non solo, in modo macroscopico, come mera presenza tematica (anche dove meno ce la

⁵ G. Pontiggia, *Vite di uomini non illustri* (1993), in Id., *Opere* (a cura e con saggio introduttivo di D. Marcheschi), Mondadori, Milano 2004; L. Pintor, *Servabo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

⁶ S. Veronesi, *Caos calmo*, Bompiani, Milano 2005; P. Giordano, *La solitudine dei numeri primi*, Mondadori, Milano 2008.

aspetteremmo: per esempio nel *Tempo materiale* di Vasta, obliquo racconto sulla fine degli anni Settanta e sull'apogeo del terrorismo), e non solo come arredo realistico, elemento del paesaggio contemporaneo, trovata decorativa; ma sempre più come suggestione formale, e soprattutto come ipotesi di montaggio. La narrazione si appoggia spesso su stereotipi visivi o sonori, dati come già conosciuti al lettore; la struttura dei racconti insegue e talvolta imita quella di supporti tecnologici: romanzi pensati e strutturati come cd, o addirittura come iPod⁷; “sonorizzazione continua” delle vicende e dei personaggi; rinvii a canzoni o film o spot pubblicitari al posto di ricostruzioni psicologiche e culturali; ricorso al *cut up* come surrogato dello *zapping*⁸. Simmetricamente si sfarina la lingua della prosa del Novecento, impastata di tradizione letteraria: al suo posto, sempre più spesso, le parole di plastica della televisione, dei giornali, del cinema di consumo, delle canzonette, della pubblicità.

d) Credo che abbia a che fare con l'influenza dei media anche un aspetto tematico del romanzo degli ultimi anni, apparentemente esorbitante perché in teoria tradizionalmente realistico: l'attenzione alla dimensione pubblica e l'affresco di storia collettiva come fondale del racconto, oltre a testimoniare, in prima istanza, una volontà di riappropriazione del presente, sembrano molto legati alla amplificazione mediatica delle storie in generale, all'ipertrofia narrativa che caratterizza la comunicazione attuale e che si nutre in gran parte di passioni collettive. Di qui anche l'ambiguità del *noir* come genere “impegnato”, naturalmente teso alla denuncia sociale; la passione per la storia e per la cronaca non si oppone alla virtualità televisiva, ma anzi sembra trarre origine da essa, e interessare un vasto pubblico “proprio perché è stato e continua ad essere oggetto del racconto e dell'analisi mediatica” (Donnarumma, 2010a: 447). La letteratura ri-racconta così storie già narrate dai mass media - come nel caso della narrativa di tema terroristico - per soddisfare un'esigenza di “anti-storia” complottistica e segreta, piuttosto che di Storia vera e propria. Analogamente, il massiccio impiego di inserti documentari, di schegge di cronaca, di “dietro le quinte” e *making of* sembra soddisfare una fame di autenticazione del racconto che, se nasce dalla nostra abitudine alla simulazione mediatica, non è essa stessa indenne agli effetti che la sovraesposizione al virtuale ha inflitto alle coscienze: esigenza di *reality* più che di realtà.

e) Interessante notare come i nuclei tematici appena esposti trovino corrispondenza in tratti puramente formali, come la non-linearità dei testi, la strutturazione volentieri discontinua, la disposizione “a scaglie”, insomma una modularità diffusamente perseguita che permette di ospitare dentro la scrittura elementi extraletterari, corpi estranei, materiali bruti. Ancora una volta, il contrario della compattezza, dell'omogeneità e dell'uniformità testuale cui ci ha abituato, in nome della verosimiglianza, il naturalismo. Il ricorso sempre più frequente a integrazioni figurali - foto, disegni, schemi eccetera - segnala tra l'altro che agisce una chiara deriva ipertestuale, anti-organica

⁷ I. Santacroce, *Destroy*, Feltrinelli, Milano 1996; T. Labranca, *Il piccolo isolazionista. Prolegomeni a una metafisica della periferia*, Castelvecchi, Roma 2006.

⁸ A. Nove, *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Castelvecchi, Roma 1996.

e soprattutto iconologica nel romanzo italiano contemporaneo (e non solo in quello italiano): vedi gli “iconotesti” di Siti, Trevi, Scarpa, Moretti e molti altri⁹.

f) In sostanza, ciò che veramente conta, oggi, è la *velocità* della narrazione; quasi tutti gli sforzi di innovazione e di sintesi, quasi tutte le integrazioni di cui abbiamo parlato producono effetti sul ritmo del racconto, o lo riguardano direttamente (Simonetti, 2008: 96-97). La crisi della descrizione e della introspezione psicologica, la modularità dei testi, le scelte di risparmio sentimentale mi paiono soprattutto mezzi per alleggerire il telaio del romanzo e spingere il mezzo più veloce. Molti hanno notato quanto sia cambiata, in questi anni, la scrittura di Aldo Nove - dal *pulp* grottesco di *Woobinda* al drammatico docudrama di *Mi chiamo Roberta* (che peraltro riprende alcuni spunti formali e tematici delle vecchie poesie di Nove), fino al lirismo autobiografico della *Vita oscena*¹⁰; ciò che non cambia - ma è forse ciò che più conta - è la scelta formale di privilegiare forme immediate (il monologo testimoniale) e strutture scattanti (il frammento narrativo ricalcato sulla metrica dello *zapping*).

3. Tra le costanti che segnano il romanzo di oggi la più unificante riguarda forse proprio questo senso mutato del tempo del racconto, che privilegia la scorrevolezza e la quantità delle informazioni, la possibilità di sviluppare collegamenti, la capacità di estendersi in superficie. Molta prosa narrativa attuale preferisce scarti trasversali, esplorazioni, sortite turistiche nel reale - l'esotismo è un gusto sempre più diffuso, nonostante la fortuna dell'effetto di realtà (o forse proprio per quello? Si spiegherebbe in questo caso come mai la narrativa italiana degli ultimi anni stia riscoprendo le periferie, in particolare la borgata - ottimo esempio di esotismo “dietro l'angolo”, ideale formazione di compromesso tra “ritorno al reale” e desiderio di evasione)¹¹. La scrittura letteraria aspira sempre meno ad essere scandaglio di profondità, perché sempre più si vuole “sistema passante”: mondo “in cui sia facile entrare e facile uscire” (Baricco 2006, 97).

Inutile nascondersi che la velocità - e soprattutto la velocità in superficie - rappresenta tradizionalmente, per la letteratura, il linguaggio del nemico (del cinema, della tv, oggi di internet): ma il confronto con il nemico non è più procrastinabile, nel momento in cui un formidabile processo di mediatizzazione investe tutti i linguaggi dell'arte e mette proprio la letteratura in una condizione di particolare imbarazzo. Dal condizionamento materiale è nata una cifra stilistica, a volte un argomento narrativo. Se il postmoderno letterario italiano dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, quello più autoreferenziale e citazionista, ha rappresentato tra le altre cose un tentativo di difesa da questo processo di colonizzazione ad opera di altri linguaggi più rapidi e semplificati, gli

⁹ W. Siti, *La magnifica merce*, Einaudi, Torino 2004; Id., *Autopsia dell'ossessione*, Mondadori, Milano 2010; E. Trevi, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Laterza, Roma-Bari 2004; Id., *L'onda del porto*, Laterza, Roma-Bari 2005; T. Scarpa, *Occhi sulla graticola*, Einaudi, Torino 1996; S. Moretti, *Scappare fortissimo*, Einaudi, Torino 2011.

¹⁰ A. Nove, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese*, Einaudi, Torino 2006; Id., *La vita oscena*, Einaudi, Torino 2011.

¹¹ M. Mazzantini, *Non ti muovere*, Mondadori, Milano 2002; W. Siti, *Il contagio*, Mondadori, Milano 2008; T. Giagni, *L'estraneo*, Einaudi, Torino 2012.

ultimi dieci o quindici anni hanno visto un cedimento della letteratura all'inevitabile: al confronto col sembrar vero delle immagini televisive e del cinema. Di qui un mutamento radicale della letteratura stessa, non solo nei tempi di lettura e nelle abitudini produttive, ma proprio nel corpo dei testi. È in atto un adeguamento, una metamorfosi categoriale che guarda alla comunicazione audiovisuale di massa come modello di energia narrativa, atlante linguistico e schema ritmico; che prevede, certo, l'effetto di realtà, *ma nei modi e nelle forme rese canoniche dai media* (e in particolare dal *reality*). In questo senso è giusto affermare che gran parte delle forme letterarie che si sono affermate in Italia dagli anni Novanta in poi sono in misura variabile post-letterarie, “perché si misurano con la commistione di *fiction* e *non-fiction* che i media producono quotidianamente”¹².

4. Le costanti che ho identificato credo possano essere interpretate come scheletro del particolare tipo di realismo inseguito dalla letteratura di oggi, molto diverso dal naturalismo di ieri e dell'altroieri. Quello che abbiamo sotto gli occhi è insomma un “realismo al tempo dell'irrealtà”, lontano dai fantasmi italiani del verismo e del neorealismo. Esso sembra molto più legato ai problemi della rappresentazione delle cose che non all'accertamento delle cose in sé; molto più sensibile alla superficie e all'effetto (ambiguo) di reale che alla dimensione profonda della verità, cui forse ha smesso di credere. Più che negare il postmoderno, questo realismo sembra attraversarlo, e accettarne le sue estreme conseguenze.

Un realismo impregnato di irrealtà, dunque; e questo per almeno due motivi: uno legato al momento storico che attraversiamo oggi, l'altro forse più vicino a una specificità del realismo come convenzione artistica.

a) Il primo motivo ruota attorno al fatto che dietro le apparenze civili, dietro la riscoperta della “presa diretta” e del racconto mimetico, la narrativa di oggi racconta soprattutto il complesso di inferiorità di cui è vittima nell'attuale sistema della cultura e delle arti. Da un sentimento di inadeguatezza tecnica storicamente determinato, non solo comprensibile ma anche legittimo, nasce il bisogno di uscire dalla riserva protetta della letteratura, di essere altro da sé, di confrontarsi ad armi pari con la concorrenza: con gli altri linguaggi artistici, prima ancora che con ciò che esterno al testo. Il romanzo è sempre stato un genere ibrido, ma mai come oggi tenta di incrociarsi con gli altri mezzi di espressione - dalla musica di consumo al cinema, dalla televisione ai fumetti - per recuperare una energia e un prestigio semiotico che sente di avere almeno in parte perduto¹³.

¹² R. Donnarumma, *Angosce di derealizzazione. Fiction e non-fiction nella narrativa italiana di oggi* (in Serkowska 2011: 37).

¹³ Andrebbe aggiunto che la lirica italiana di oggi affronta difficoltà anche più gravi di quelle che misura la narrativa sperimentando soluzioni in parte simili. Cerca anch'essa una nuova distanza dall'usura della lingua letteraria novecentesca; adotta un rapporto a sua volta strumentale con schemi riconoscibili, usati come antidoto a una libertà formale identificata con la modernità e sentita come eccessiva; smette sempre più spesso di andare a capo - e non per recuperare gli stilemi pur sempre liricizzanti del *poème en prose*, ma per tornare a comunicare al grado zero, o a riflettere in versi. Proprio come il romanzo, anche la lirica sta cercando di uscire dall'angolo della propria identità di genere.

b) Il secondo motivo è meno storico che antropologico, e riguarda una contraddizione interna a ogni realismo che si rispetti, da sempre in rapporto ambivalente e irrisolto con quella realtà che - per troppo amore o troppo odio - ha avuto di volta in volta la pretesa di rappresentare. Da almeno un paio di secoli, poi, la fortuna del realismo occidentale è in stretto rapporto con lo sviluppo della tecnologia: c'è una relazione evidente tra l'accresciuta virtualizzazione della vita moderna - tutte le mediazioni che ci felpano l'esistenza, che di allontanano e ci proteggono dal mondo - e la nostra fame crescente di asperità e di spigoli: di "storie vere" (Donnarumma, 2010b). Forse per questo i frutti migliori della nostra narrativa recente - alcune cose di Busi e Pontiggia; Mozzi, Franchini; i libri di Pintor; *Occidente per principianti* di Lagioia; i romanzi di Walter Siti - sono proprio quelli che segnalano, meglio di qualsiasi "neo-neorealismo", l'ambiguità dell'illusione realistica. Di ogni illusione realistica.

5. Questo mi porta al punto conclusivo, ovvero ai rischi cui si espone una narrativa che si mostri troppo immediatamente fiduciosa nel mero effetto di realtà. È solo in parte il limite di *Gomorra*, esperimento comunque interessante, e del resto molto più vicino alla sintassi e alla visionarietà della comunicazione di massa quanto non si potrebbe a prima vista pensare (esempio anzi di come dai mass media il romanzo di oggi possa utilmente succhiare energia, e utilizzarla per esprimere ciò che i media stessi non possono o non vogliono dire)¹⁴. Il problema riguarda soprattutto il vasto filone del *noir* impegnato, ma anche tanto romanzo neoborghese - per esempio l'ultimo romanzo di Covacich, *Prima di sparire*, forse il tentativo di *autofiction* più radicale, anche se a mio avviso fallimentare, degli ultimi tempi¹⁵. Se si accetta l'idea che la mimesi debba essere una trascrizione fedele di quello che ci è successo, e in nome di questa fedeltà si rinuncia o si limita la quantità e la qualità dei collegamenti e dei livelli di senso; se si pensa che la denuncia vibrante, la protesta contro l'ingiustizia sociale, la condanna anche della propria miseria personale (male pubblico e male privato fusi insieme), innestati in una cornice documentaria, esauriscano i compiti dello scrittore; se si pensa che uno stile responsabile e morale, antiretorico o inventivo, sia già di per sé un atto politico, e quindi un esempio di sano realismo, se si pensa questo io credo che non si esca da una interpretazione molto limitata e un po' perbenista del realismo stesso. Questa letteratura ha il problema di essere troppo vigile per cedere veramente alla mimesi; dispone la realtà in calchi molto rigidi, e la usa come bersaglio per la indignazione propria e altrui. I risultati sono spesso una letteratura edificante - sia pure in controtuce - o, all'opposto, una letteratura evasiva, turistica, che spettacolarizza il male e ottiene il contrario di quello che vorrebbe. La prima strada conduce a Veronesi, o peggio ancora a Veltroni¹⁶. La seconda strada porta a *Certi bambini*

¹⁴ R. Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006.

¹⁵ M. Covacich, *Prima di sparire*, Einaudi, Torino 2008.

¹⁶ S. Veronesi, *Caos calmo*, cit.; W. Veltroni, *La scoperta dell'alba*, Rizzoli, Milano 2006.

e ai racconti di Lanzetta, a *Cuori neri* e ai libri sulle brigate rosse, a *Romanzo criminale* e ai reportages di Gino Strada¹⁷. Strade troppo dritte, facili scorciatoie.

BIBLIOGRAFIA

- A. Baricco, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Fandango, Roma 2006
- M. Bovo-Ramœuf e S. Ricciardi, (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, Franco Cesati, Firenze 2006
- D. Brolli, *Le favole cambiano*, prefazione di AA.VV., *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo* (a cura di D. Brolli), Einaudi, Torino 1996
- R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in AA.VV., *Per Romano Luperini* (a cura di P. Cataldi), Palumbo, Palermo 2010
- , "Storie vere": *narrazioni e realismi dopo il postmoderno*, in "Narrativa", 31/32, 2010, pp. 39-60
- R. Donnarumma, G. Policastro, G. Taviani, *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, in "Allegoria", XIX, 57, 2008, pp. 7-95
- H. Foster, *Postmodernism: A Preface*, in AA.VV., *Postmodern Culture* (ed. H. Foster), Pluto Press, London 1985
- , *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, MIT Press, Boston 1996
- F. Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham 1991
- R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005
- S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, Transeuropa, Massa 2010
- H. Serkowska (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011
- D. Shields, *Reality Hunger. A manifesto*, Knopf, New York 2010
- G. Simonetti, *Sul romanzo italiano d'oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in "Contemporanea", 4, 2006, pp. 55-81
- , *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in "Allegoria", 57, 2008, pp. 95-136
- V. Spinazzola (a cura di), *Tirature 2010: Il New Italian realism*, Il Saggiatore, Milano 2010
- Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi 2009

¹⁷ P. Lanzetta, *Un messico napoletano*, Feltrinelli, Milano 1998; L. Telese, *Cuori neri*, Sperling&Kupfer, Milano 2003; G. Strada, *Pappagalli verdi. Cronache di un chirurgo di guerra*, Feltrinelli, Milano 2003.

Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà

Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo

Davide DALMAS

Diversi discorsi intorno al romanzo italiano contemporaneo propongono da alcuni anni l'idea di un'uscita dal postmoderno ormai pienamente realizzata. Nel luglio 2010 un articolo della giornalista di "The Nation" Frederika Randall, *L'epica dei tempi difficili*, costruito soprattutto su interventi e dichiarazioni di Wu Ming, De Cataldo, Saviano ed Evangelisti, offriva l'impressione entusiasmante di un notevole movimento in Italia, fatto di scrittori, principalmente, ma anche di registi, attori, sceneggiatori e produttori televisivi. "Chiamalo come vuoi – si fa dire tra virgolette a De Cataldo – il neo-neorealismo o il *new italian epic*, ma queste sono storie che parlano della 'storia con la esse maiuscola', e che hanno la volontà politica di intervenire sulle questioni di oggi". L'articolo proponeva un'immagine con molte differenze tra i vari scrittori in campo, ma messe sullo sfondo rispetto a un aspetto fortemente comune: la convinzione che "l'esile vena creativa del postmodernismo si fosse già esaurita". Comune sembrava anzi una vera e propria "avversione per il gioco postmoderno che risolve tutte le contraddizioni con l'ironia".

Senza entrare nel merito della plausibilità del quadro tracciato, questo articolo segnala con nettezza una volontà ormai vulgata di rimarcare un cambiamento di fase. Già nel 1997 Alfonso Berardinelli aveva usato un titolo esplicito come *La fine del postmoderno*, ripreso da Romano Lupertini nel 2005 (che però già nel 1990 intravedeva *Il tramonto del postmoderno*); e l'anno successivo (1998) la morte di Jean-François Lyotard, che nel 1979 con *La condition postmoderne* aveva introdotto il termine nel campo filosofico, sembrava offrire al dibattito culturale soprattutto l'immagine di un pensiero di moda ormai vent'anni prima, con poche conseguenze permanenti, al quale si guardava senza troppa nostalgia. In ambito letterario faranno eco a questa tendenza la sezione *Che fine ha fatto il postmoderno?* di "Tirature" del 2004 e il sottotitolo *Il romanzo dopo il postmoderno* di Stefano Calabrese (2005).

L'operazione sembra possibile, innanzi tutto, perché il discorso sul postmoderno, e in particolare sul postmodernismo letterario italiano, pare ormai pienamente storicizzato: da *Raccontare il postmoderno* di Remo Ceserani, ai due volumi di Matteo Di Gesù, uno dei quali proponeva già dal titolo una *Tradizione del postmoderno*, dal manuale riassuntivo di Margherita Ganeri alla dettagliata ricostruzione di Monica Jansen su tutte le pieghe e le evoluzioni del dibattito italiano, dall'ambito architettonico a quello filosofico, fino naturalmente alla critica letteraria. Sfidando il "divieto" di Lyotard e di tutte le

interpretazioni “metastoriche” del postmoderno (non evento, non movimento che succede al moderno, perché allora saremmo ancora impigliati in un impianto concettuale moderno, di linearità cronologica), si è infine elaborata una storia anche del postmoderno, con tanto di fasi di sviluppo interno. Ad esempio, secondo Alberto Casadei, la piena affermazione sarebbe da collocare intorno al 1980 e il vertice, subito seguito dall’inizio del declino, nella prima metà anni Novanta, momenti che si possono contrassegnare con il passaggio dal primo successo di Umberto Eco, *Il nome della rosa* all’*Isola del giorno prima*, dove si complica ulteriormente il modello del “bestseller colto” e “il riuso citatorio della tradizione arriva [...] a una saturazione che paralizza il racconto” (Casadei, 2007: 67).

Insomma, a lungo andare, anche su questa parola nata già proiettata in un oltre si è abbattuto il vigore della traumatologia della fine, che non finisce mai di finire, e alcuni attori del campo letterario italiano contemporaneo si posizionano contrapponendosi rumorosamente al postmoderno. In primo luogo sul piano delle intenzioni, ma anche delle rielaborazioni complessive, come nel memorandum *New Italian Epic* proposto nel 2008 dal collettivo Wu Ming, e in particolare da Wu Ming 1, che intende addirittura proporsi come grande quadro interpretativo generale degli ultimi quindici anni di narrativa italiana.

Il punto che appare più opportuno per far partire le dichiarazioni di morte del postmoderno è quasi sempre l’11 settembre 2001: il principale degli eventi che “si sarebbero preoccupati di abbattere rifugi nel letterario e giochi di cartapesta”¹ (Donnarumma, 2004: 84). Ma il rischio (o la speranza, a seconda dei punti di vista), nell’ambito letterario italiano, è quello di un poco meditato rilancio del “realismo” in letteratura, se non di un neo-neo-realismo². Gli scrittori delle ultime generazioni sembrano però diffidare ed è difficile individuare qualcuno che si dichiari a favore senza avanzare qualche precisazione o dubbio. Basti leggere le interviste pubblicate da “Allegoria” nel 2008. Alla domanda “Le sembra si possa parlare di un ‘ritorno alla realtà?’” si va da un “Il mio lavoro non è cambiato poi molto” (Covacich) a “Ogni romanzo che ha qualcosa da dire si occupa della realtà” (Lagioia); e ancora: da “La realtà è un nodo epistemologico e sociale irrisolto: come ritornarvi se non sappiamo cos’è, o meglio, sappiamo che ci è data come finzione collettiva?” (Nove) a “No, non la condivido” (Pascale) e “Non condivido affatto la diagnosi” (Trevisan)³.

La difficoltà di fondo nel valutare l’effettiva incidenza di questi discorsi su una nuova politicITÀ della scena letteraria italiana, su una “nuova epica” o un “ritorno alla realtà” in relazione al postmoderno è data dal fatto che ci troviamo a discutere l’eventuale superamento di una categoria che è stata usata in molti ambiti, aree culturali e linguistiche, con posizioni anche contrapposte, e in un arco di tempo non breve. Sarebbe ormai da

¹ Un più profondo ragionamento sui cambiamenti storici nella postfazione di Daniele Giglioli alla prima traduzione italiana completa di Jameson.

² L’annata 2010 di *Tirature* si intitolava con allusione provocatoria: *New italian realism*; e per un’esortazione al realismo contro il postmodernismo cfr. Donnarumma 2008.

³ Donnarumma, Policastro (a cura di), 2008. Le risposte sono di Mauro Covacich, Marcello Fois, Giuseppe Genna, Nicola Lagioia, Aldo Nove, Antonio Pascale, Laura Pugno, Vitaliano Trevisan.

aggiornare anche lo studio di Bischofberger, che già quindici anni fa scriveva: “La storia di *postmoderno*, in effetti, è una storia fatta di fratture, sovrapposizioni e intrecci di saperi diversi” (Bischofberger, 1997: 204). Anche Peter Carravetta, uno dei curatori dell’antologia *Postmoderno e letteratura* che nel 1984 portava in Italia diverse voci influenti del dibattito americano sull’argomento (da John Barth a Ihab Hassan), aprendo il suo recente *Del postmoderno*, elenca quattordici “riflessioni generali sullo stato della società attuale, ognuna delle quali considerava il quadro globale a partire da una posizione più o meno chiaramente definita [...] ma implicitamente *post*” (Caravetta, 2009: 7). Diciamo così: il discorso di Wu Ming 1 regge bene se si legge il *memorandum* dopo le *Postille a Il nome della rosa* di Eco e basta; molto meno se lo si fa dopo aver anche soltanto sfogliato il molto più articolato volume di Monica Jansen⁴.

Altrettanto problematico è valutare modi e momenti del passaggio oltre il postmoderno concentrando l’attenzione sul romanzo, perché molte caratteristiche importanti della narrativa italiana contemporanea si sono espresse soprattutto attraverso le forme più brevi, come mostra l’importanza delle antologie per la presentazione di nuove generazioni di scrittori, a partire dalle serie *Under 25* di Tondelli fino alle molte antologie targate Einaudi Stile libero o minimum fax. Anzi, proprio il passaggio da *Gioventù cannibale* (1996) a *La qualità dell’aria*, a cura di Lagioia e Raimo (2004), è stato scelto da Gianluigi Simonetti come segno di un cambio di paradigma nella narrativa italiana: la prima “antisentimentale ed enfatica, esteticamente vicina al cinema *splatter*, fatta di segmenti che sembrano videoclip”, la seconda “responsabile e antispettacolare, vicina nello spirito al cinema-verità, piena di racconti che sembrano reportages” (Simonetti, 2008: 116). Si pensi poi alla preferenza critica per il racconto rispetto al romanzo ribadita ancora recentemente da Ferroni (2010), per il quale – pare di capire – se il romanzo è ormai spacciato, si salvano ancora le raccolte di racconti (Sebastiano Vassalli, Giovanni Martini, Francesco Pecoraro, Silvana Grasso, Andrea Carraro, Giorgio Falco) e altre forme “disposte a uscire dai vincoli dell’invenzione narrativa, capaci di ritrovare una possibilità di stile proprio nell’intreccio, nella dislocazione interna, nell’apertura a più punti di vista, in modi di riflessione e di discussione di tipo saggistico. [...] Si dà un nesso sempre più intricato tra romanzo, saggio, autobiografia, ricerca storica reale o fittizia, trattato filosofico e sociologico, inserzione di lettere, testimonianza, correzioni e critiche interne, traduzione e interpretazione: qualcosa che non si definisce più entro una struttura narrativa continuata, ma si affida sempre più nettamente alla combinazione di diversi livelli di contenuti, di forme, di prospettive, talvolta riconoscibili anche tipograficamente, nella scansione stessa che la pagina viene ad assumere” (Ferroni, 2010: 80-81).

Per non parlare, poi, degli interessanti laboratori della cosiddetta *Prosa in prosa* (2009) e delle forme brevissime (Baroncelli, Arminio)⁵; o del fatto che scrittori che hanno

⁴ Notevoli anche le obiezioni e distinzioni sottili di Franco Brioschi, nel breve *Il postmoderno e la lingua della tribù*.

⁵ Sulla scia dei *Sillabari* di Parise e delle *Vite di uomini non illustri* di Pontiggia – e su quella lontana di John Aubrey – recentemente Eugenio Baroncelli e Franco Arminio stanno esplorando forme estreme di condensazione.

avuto risonanza e influenza negli anni in esame, come Giulio Mozzi ad esempio, non hanno scritto romanzi.

Ma anche chi ha cercato di concentrarsi soltanto sulla questione del romanzo italiano contemporaneo (come Casadei e Simonetti 2006) si è imbattuto nell'evidente difficoltà di rintracciare le tendenze più solide e significative nell'iperproduzione contemporanea: quale criterio permette di stabilire che i testi prescelti siano davvero "esemplari delle tendenze più diffuse"? Per un aspetto particolare, quello dell'irruzione dell'effetto-web nel campo letterario, abbiamo ora una meritoria ricostruzione informata alle idee bourdieusiane ad opera di Francesco Guglieri e Michele Sisto, ma niente di simile è disponibile per il campo nel suo complesso. Anche negli studi migliori si percepisce il peso dell'ipotesi critica di partenza, che influisce sulla resa della fotografia scattata. In Casadei è il confronto dinamico, creativo con la tradizione: "Una rielaborazione e un'interazione con il patrimonio di significati già condensato nelle forme narrative tradizionali, comprese quello del *novel* classico e modernista" (Casadei, 2007: 54); in *Lingua ipermedia* di Giuseppe Antonelli è la scelta dichiarata di privilegiare, tra tendenze contrastanti, "quel filone – considerato il più significativo" (Antonelli, 2006: 11) – che è l'opposto dello "stile semplice" di Testa: dove il linguaggio è il protagonista principale della pagina.

Pur tenendo conto di tutti questi elementi che invitano alla cautela, si può iniziare ad articolare la questione attraverso tre coppie di parole-chiave: verità/realità, soggetto/corpo, impegno/testimoniaza. Nel postmodernismo più vulgato un'opera letteraria, lungi dal voler dare l'illusione di toccare direttamente una verità, esibiva la sua finzionalità, moltiplicava la consapevolezza del riuso di tecniche e di temi, e la stessa storiografia era riconosciuta principalmente come narrazione; pertanto tra l'io narrante e l'io dell'autore si frapponavano sostenute rifrazioni di schermi e specchi, allusioni e rifacimenti di altri testi, oppure l'io tendeva a scomparire: si pensi a Gianni Celati come esempio di scrittore che "giunge a spogliarsi dell'identità e i suoi nessi e annessi e connessi – la sintassi, lo stile, e altre ideologie se questo fosse possibile – per farsi voce-attraversata-dalle voci, storia-attraversata-dalle storie, mancanza-che-si-ricolma" (Ottonieri, 2000: 191). Decisamente impensabile pareva l'idea che "la letteratura possa incidere, in qualche modo, sul mondo; che esista un collegamento diretto tra pratica letteraria e pratica politica" (Tricomi, 2003: 54), e del tutto fuori corso risultavano le metafore dell'opera come testimone di senso passato di mano in mano.

Non è difficile trovare esempi, tra i romanzi italiani degli ultimi quindici anni, che sembrano voler andare esplicitamente oltre (questo) postmoderno. In molti casi si è rivendicata la convinzione che la finzione narrativa (anche nelle forme più prossime ai generi di maggiore diffusione, come il *noir*, la fantascienza, il romanzo storico) riesca a mostrare ciò che è veramente successo nel paese dei misteri, dei segreti di stato, delle trame e delle stragi impunte molto meglio delle commissioni parlamentari d'inchiesta. Si sono sperimentate diverse forme di "autenticazione" del testo, dall'inserimento di fotografie alla ripresa di documenti *non fiction*: Casadei ha individuato quattro modalità principali di "autenticazione non normativa del racconto 'realistico'": l'iperbolicità, il saggismo, l'autobiografia, l'allegoria; che "agiscono ormai su un materiale perennemente mescolato, real-fittizio" (2007: 54).

Il grande impatto di *Gomorra*, che ha attraversato tutte le forme e tutti i mezzi di comunicazione, dalla carta stampata al cinema, dal teatro alla televisione, ha estremizzato il concetto di testimone oculare. Nella scrittura, in particolare, Saviano ricorre di continuo alla sollecitazione di tutti i sensi, con frequenti metafore e similitudini ad effetto di tipo corporeo, per dare l'impressione di un vero e proprio corpo a corpo con la realtà, nella convinzione che “saperlo non è la medesima cosa che vederlo” (Saviano, 2006: 308).

Più complesse l'operazione di Covacich e la sua idea del ‘romanzo’ analoga a quella dell’‘opera’ nell’arte contemporanea; anzi, in una precisa linea dell’arte contemporanea, che parte da Duchamp e ha il perno tra concettuale e performativo, con la centralità della *body art*: non conta tanto il risultato-manufatto in sé, quanto il progetto, l’intenzione, quello che gli sta intorno e lo realizza preparandolo; “l’arte contemporanea non ha come scopo la bellezza, bensì la verità” (Covacich, 2011: 28). Nel percorso narrativo di Covacich assistiamo quindi a un passaggio dalla gestione di vari possibili alter ego dell’autore alla loro manipolazione sotto gli occhi del lettore, fino a una esibizione-passione in pubblico dell’autore, che viene sempre più in primo piano.

In ogni caso è chiaro che tra chi dice io sulla pagina e chi ha scritto il libro si gioca di nuovo una partita decisiva: il romanzo italiano contemporaneo si è spesso ibridato con il *reportage* narrativo, che gioca appunto la sua scommessa di veridicità con la diretta presenza sul luogo del corpo dell’autore, e ha esperito tutte le possibili varianti di lavoro narrativo sul sé (studiate da Iovinelli), fino all’*autofiction* dove la biografia, i sentimenti, le ossessioni dell’autore sono sfruttati in profondità, in un impasto dove è programmaticamente impossibile e inutile distinguere tra “realmente” accaduto e “mai” accaduto. Il motto per questa tendenza, che coinvolge in modo diverso scrittori come Eraldo Affinati, Antonio Franchini, Antonio Pascale, potrebbe essere tratto da Emerson, citato da Shields: “Quando hai finite le frecce, devi lanciare il tuo corpo verso il bersaglio: ecco come si scrive” (2010: 223).

E infatti il più noto autore di *autofiction* italiano, Walter Siti, si propone un’operazione di realismo all’altezza del tempo dei *reality*. L’attenzione ossessiva all’io dei romanzieri intende essere il contrario del solipsismo, l’unica possibilità di raccontare le mutazioni del presente: “Le mutazioni che i romanzieri si trovano a dover raccontare oggi, hanno mutato dall’interno i romanzieri stessi. L’io che usano è un povero io cavo, svuotato dai parassiti, un io come una provetta per esperimenti – una specie di robot, o di clone, da spedire in avanscoperta dove il terreno è contaminato” (Siti, 2006a). E *Troppi paradisi*, se per molti aspetti è il romanzo della post-realtà per eccellenza, a partire dall’*Avvertenza* dove si sostiene che “all’opposto di quanto accade nei romanzi-a-chiave, dove i fatti veri sono attribuiti a personaggi ‘in maschera’, qui a persone reali, indicate con nome e cognome, si attribuiscono fatti esplicitamente fittizi”, secondo le regole di funzionamento della “post-realtà, nel regno dell’immagine, dove il prezzo da pagare per la notorietà è di essere trasformati in personaggi quasi-veri, condensatori di fantasmi” (Siti, 2006b: 2), è anche, come tutti i romanzi di Siti, il contenitore di una notevole esperienza di realismo linguistico, di grande efficacia nella resa del parlato di diverse regioni, classi sociali, ambienti professionali, generazioni. Il discorso sarebbe parzialmente diverso per i romanzi più recenti, dal *Contagio* (2008) a *Resistere non serve a niente* (2012), che tuttavia non rappresentano certo un allontanamento dall’intento di dire letterariamente la ‘verità’ delle trasformazioni sociali, linguistiche, civili contemporanee.

In alcuni scrittori delle generazioni più giovani (per i casi di Helena Janeczek e di Andrea Bajani si veda qui anche il saggio di Beatrice Manetti) l'investigazione si sofferma proprio sui luoghi del passaggio dell'esperienza, sulla testimonianza, sfidando l'impossibilità di un contatto diretto con la storia con la S maiuscola. A volte facendo ricorso, anche qui, alla centralità della presenza fisica (e colpisce la ricerca di una lingua tutta fatta di movimenti corporei e la presenza di una forma terribile di conoscenza attraverso il corpo persino nel molto più astratto e allegorizzante *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta).

Insomma il romanzo italiano contemporaneo ha recuperato appieno la possibilità di mettere al centro parole tabù del postmoderno come verità, soggetto o impegno⁶? Le tre cose – abbiamo visto – possono stare insieme e una delle ragioni del successo di *Gomorra* può risiedere proprio nel suo modo di toccarle tutte, in una esibita volontà di dire la verità, certificata attraverso una continua presenza del corpo dell'autore, in una testimonianza comunicativa che intende avere un forte valore politico.

Ma la risposta può essere positiva soltanto se non si dimentica che questa ricerca di verità avviene al meglio proprio quando affronta l'immersione nel mondo del già detto, già visto, già narrato dei mezzi di comunicazione di massa, la dissoluzione della distinzione tra *fiction* e realtà; mentre il corpo dell'autore che testimonia, che rende più vero quanto afferma il testo con la sua presenza è poi riassorbito nello stesso mondo mediatico derealizzante (Saviano), dove gli autori possono diventare personaggi, maschere. E d'altra parte la presenza a tutti i costi, la verità raggiungibile soltanto se si tocca con mano personalmente e si guarda con i propri occhi ribadisce un'impossibilità ad assumere punti di vista più ampi e sovra-individuali.

La conclusione provvisoria è perciò che forse proprio in questi ultimi anni – anche quando attacca il termine e alcuni dei contenuti più vulgati del postmoderno – la cultura letteraria italiana stia affrontando, a volte con risultati artistici molto interessanti, alcune delle questioni di fondo poste dalla postmodernità.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Gioventù cannibale: La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Einaudi, Torino 1996
G. Antonelli, *Lingua ipermedia: La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce 2006
P. Antonello, F. Mussnug, eds., *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2009
F. Arminio, *Cartoline dai morti*, Nottetempo, Roma 2010
E. Baroncelli, *Libro di candele: 267 vite in due o tre pose*, Sellerio, Palermo 2008
---, *Mosche d'inverno: 271 morti in due o tre pose*, Sellerio, Palermo 2010
A. Berardinelli, *La fine del postmoderno*, in "Lo straniero", 1/2 (1997-1998), pp. 80-97
M. Bischofberger, *Sguardi lessicali: Ricerche di semantica storica su "postmoderno" e "fine della storia"*, Clueb, Bologna 1997

⁶ È significativo notare come la stessa lettura del postmodernismo come forma di disimpegno, che ha avuto corso soprattutto in Italia, sia a sua volta stata ribaltata (cfr. Antonello, Mussnug, a cura di, 2009).

- F. Brioschi, *Il postmoderno e la lingua della tribù*, in "Tirature 2004", Il Saggiatore, Milano 2004, pp. 10-17
- S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005
- P. Carravetta, *Del Postmoderno: critica e cultura in America all'alba del Duemila*, Bompiani, Milano 2009
- P. Carravetta, P. Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura: percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano 1984
- A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007
- R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997
- M. Covacich, *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, Laterza, Roma-Bari 2011
- M. Di Gesù, *La tradizione del Postmoderno: studi di letteratura italiana*, Angeli, Milano 2003
- , *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Angeli, Milano 2005
- R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in "Allegoria", 15/43 (2003), pp. 56-85
- , *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in "Allegoria", 20/57 (2008), pp. 26-54
- R. Donnarumma, G. Policastro (a cura di), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in "Allegoria", 20/57 (2008), pp. 7-23
- G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996
- , *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Roma-Bari 2010
- M. Ganeri, *Postmodernismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1998
- F. Guglieri, M. Sisto, *Verifica dei poteri 2.0: Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, in "Allegoria", 22/61 (2010), pp. 153-174
- A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004
- F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007
- M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Cesati, Firenze 2002
- N. Lagioia, C. Raimo (a cura di), *La qualità dell'aria*, minimum fax, Roma 2004
- J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979
- R. Luperini, *Il tramonto del postmoderno*, in "Campo", 1990, pp. 5-7
- , *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005
- T. Ottonieri, *La plastica della lingua. Stili in fuga in un'età postrema*, Bollati Boringhieri, Torino 2000
- F. Randall, *L'epica dei tempi difficili*, in "Internazionale", 9-15 luglio 2010, pp. 68-70
- R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006
- D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, Fazi, Roma 2010
- G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurati*, in "Contemporanea" 4 (2006), pp. 55-81
- , *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in "Allegoria", 20/57 (2008), pp. 95-136
- W. Siti, *Cordelli e Di Mauro, siete voi che non vedete*, in "La talpa libri", 16 settembre 2006, p. 18
- , *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006
- V. Spinazzola, *Dopo il postmoderno*, in "Tirature 2004", Il Saggiatore, Milano 2004, pp. 42-48
- E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997
- A. Tricomi, *Crisi delle testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, in "Allegoria", 15/44 (2003), pp. 35-60
- G. Vasta, *Il tempo materiale*, minimum fax, Roma, 2008
- Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009

Stella del mattino: *New Italian Epic*

Stefano GIOVANNUZZI

Il progetto del New Italian Epic si organizza intorno a un complesso di interventi di Wu Ming 1 (Roberto Bui), datati al 2008 nella stesura iniziale¹, che costituiscono il cosiddetto *memorandum* (Wu Ming, 2009: VII), integrati da un saggio in tre parti di Wu Ming 2 (Giovanni Cattabriga), *La salvezza di Euridice*, che sviluppa la riflessione sul narrare mitico. Nel 2010 questo nucleo viene incrementato da un tassello non secondario, il volume *L'eroe imperfetto* di Wu Ming 4 (Federico Guglielmi), autore, fra l'altro, di un testo narrativo che sarebbe molto difficile separare dall'elaborazione teorica, *Stella del mattino* (2008). L'approdo è dunque collettivo e per nulla estemporaneo; rispecchia un movimento che si snoda in parallelo fra scrittura creativa e critica militante, sul versante creativo prima che su quello della critica. Anche se non è superfluo ricordare che – senz'altro per Wu Ming 1 – l'elaborazione teorica costituisce il punto di arrivo di una riflessione culturale e politica che comincia nei primi anni Novanta su un fronte non ancora creativo, raccogliendo l'eredità del situazionismo². E che perciò anche la scrittura creativa nasce come risposta alle trasformazioni in corso nella società contemporanea:

Wu Ming 1 mette insieme appunti e proposte di lettura comparata, azzardando uno sguardo d'insieme su diverse opere uscite in Italia negli ultimi quindici anni. Opere che hanno un "respiro" epico unito a una "tonalità emotiva" accorata e partecipe, e raccontano in allegoria le conseguenze della fine del bipolarismo Usa-Urss (a livello planetario) e della Prima Repubblica (a livello nazionale). (Wu Ming, 2009: IX)

Il New Italian Epic rappresenta uno dei non numerosi – uno dei rari, a dire il vero – interventi teorici che nasca direttamente all'interno della letteratura, non sovrapposto ad essa. Proprio per questo è inevitabile osservare come non sia riconducibile in senso stretto al dibattito sul ritorno alla realtà, sul nuovo realismo di cui si discute in questi anni³. Il

¹ Per la versione iniziale del memorandum ("New Italian Epic 2.0") e per il dibattito seguito cfr. *carmilla on line*, che dedica uno spazio specifico al New Italian Epic, e www.wumingfoundation.com.

² Esempio il saggio pubblicato da Roberto Bui nel 1994: *Transmaniacalità e situazionauti: senza il cyberpunk, l'insurrezione dei corpi tra le luci e le ombre del reticolo multimediale*.

³ Per il dibattito sul "ritorno alla realtà" cfr. R. Donnarumma, G. Policastro, G. Taviani (a cura di), *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, in "Allegoria", 57 (2008), pp. 7-93. Sull'intreccio fra postmoderno, romanzo contemporaneo e ritorno alla realtà: R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in "Allegoria", 43 (2003), pp. 56-85; G. Simonetti, *Crisi delle testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, in "Allegoria", 44 (2003), pp. 35-60; G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi*.

punto di partenza è invece un “senso di responsabilità” etica quale fondamento della scrittura, che sollecita ben al di là della questione del realismo. Non a caso il centro nevralgico della proposta non è la realtà, ma, in modo sintomatico, una “nuova epica”. Ovvero, anche se dal realismo non si può prescindere, uno sguardo “obliquo” sulla realtà, che dal reale si sposta sensibilmente per ricreare narrazioni mitiche, mettendo seriamente in forse ogni pretesa eventuale di una rappresentazione oggettiva. E che il rinnovamento della letteratura, intesa come demistificazione e di denuncia, debba passare in via preferenziale attraverso l’appello a una entità mal definita come la realtà. Il memorandum prospetta una letteratura che non si fissa in schemi rigidi, aperta.

Wu Ming si colloca in termini netti nei riguardi dei fenomeni culturali recenti: il New Italian Epic nasce come superamento del postmoderno, divenuto da discorso di opposizione pratica ludica e omologante, “dispositivo di cooptazione di ogni enunciato critico” (Wu Ming, 2009: 66): sono indicazioni che racchiudono una non troppo sotterranea e vaga presa di distanza da ogni declinazione di avanguardia e dalla letteratura come sperimentazione. Il riconoscimento tributato a De Lillo non assolve il postmoderno dai suoi limiti oggettivi, almeno nei suoi sviluppi recenti:

Il problema del postmodernismo è che ha generato un esercito di seguaci e imitatori, e presto si è ubriacato di se stesso, si è intossicato della propria ironia, del proprio sarcasmo e disincanto. L’ironia si è fatta sempre più fredda e inaffettiva, il che era perfetto per il nuovo spirito dei tempi: il disincanto ha invaso e impregnato l’intero paesaggio artistico e mediatico, finché a un certo punto, probabilmente durante gli anni Ottanta, è diventato il sentimento dominante nella cultura occidentale. Nulla andava più preso sul serio. (Wu Ming, 2009: 120)

Una posizione chiara, il cui corollario è un rapporto molto mobile con il passato e la tradizione:

“Nuovo *vs* Vecchio”. Eccolo, il grande fraintendimento dell’avanguardia eurocentrata. Nulla è “nuovo al cento per cento”, la vita e la realtà non funzionano a quel modo. La novità nasce da un gioco tra continuità e rotture ed è riconoscibile soltanto comparandola al già noto. (Wu Ming, 2009: VIII)

Il New Italian Epic, del resto, fissa le sue origini in tutt’altro territorio che quello delle avanguardie (comunque declinato), all’interno della *popular culture* (32); e documenta come la scrittura creativa debba essere pienamente consapevole delle regole del mercato e sporcarsi le mani, accettando la sfida dei generi di consumo. “Complessità narrativa” e “leggibilità” non sono incompatibili (33). Ma il *memorandum* aggiunge, citando Paco Ignacio Taibo II:

Si trattava (e si tratta) di accettare determinati codici di genere per poi violarli, violentarli, portarli al limite... e nel contempo sfruttare le risorse del romanzo d’avventura [...]. [Lo scrittore] si siede alla tastiera e non lo dice a voce alta, ma sotto sotto pensa che non ne può più di esperimenti, che

Nuclei tematici e costanti figurali, in “Contemporanea”, 4 (2006), pp. 55-81; F. Bertoni, *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007. A lavoro ormai terminato è comparso il volume di G. Policastro, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Carocci, Roma 2012.

bisogna raccontare storie, un sacco di storie, e che la sperimentazione, negli ultimi anni diventa fine a se stessa, deve mettersi al servizio della trama: rammendo invisibile della cucitura [...]. Perché sa che, in tempi come questi, il mestiere di scrittore consiste nel raccontare molto e, *en passant*, inventare miti, creare utopie, ergere architetture narrative estremamente ardite, ricreare personaggi al limite della verosimiglianza. (Taibo II, 2000: 33-34)

Nel lavoro del collettivo Wu Ming un atteggiamento del genere si traduce nel recupero di modelli tradizionali e usurati, ma estremamente vitali, in cui la complessità e la stratificazione delle letture in un discorso per statuto allegorico hanno come risvolto l'adozione di forme narrative che vengono riattivate e sottratte al livellamento della comunicazione disimpegnata e consumistica. Generi come il romanzo storico rientrano a pieno titolo in questa strategia di rinnovamento del romanzo, che acquista una connotazione spiccatamente epica, sottraendosi al circuito riduzionista del privato e della soggettività:

Queste narrazioni sono *epiche* perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni umane al collasso. (Wu Ming, 2009: 45)

Il quadro culturale è però ben più articolato. Fra le matrici ideali a cui si riconnette Wu Ming occupano un ruolo non indifferente il “realismo magico” dei narratori latino-americani (Wu Ming, 2009: 17) e la sollecitazione a rileggere miticamente il reale, sgretolandone appunto la pretesa oggettiva di realtà. Poco importa se nella concretezza della scrittura praticato dal collettivo il realismo magico non sia un fatto così evidente: resta la spia ulteriore di una strategia che mette in forse la categoria corrente di realtà e nello stesso tempo la concezione tradizionale di romanzo. Lungo questo asse la connessione con i nuovi *media* risulta uno snodo fondamentale: il New Italian Epic non attribuisce più un vero primato al testo scritto, ma lo fa interagire con la rete. Wu Ming sviluppa una nozione forte di transmedialità, per cui il romanzo perde il carattere primario di testo a stampa – i “contorni del libro” (Wu Ming, 2009: 45) – e la residua autorialità:

Questa letteratura tende [...] alla *transmedialità*, a esorbitare dai contorni del libro per proseguire il viaggio in altre forme, grazie a persone che interagiscono e creano insieme. Gli scrittori incoraggiano queste “riappropriazioni”, e spesso vi partecipano in prima persona. (Wu Ming, 2009: 45)

Tra lo spazio aperto della comunità – in rete o meno – che si riappropria delle narrazioni, modificandole (Wu Ming, 2009: 45), e il recupero di paradigmi narrativi *pop*, il New Italian Epic si autorappresenta come la presa di coscienza di una ricerca che ragiona sullo scenario internazionale, ma individua anche una “nebulosa” (Wu Ming, 2009: 10) che, a cavallo fra XX e XXI secolo, sta prendendo corpo sulla scena italiana. Essa emerge da una compagine di libri – non necessariamente di autori – anche molto eterogenei fra di loro, in cui il confine dei generi è saltato e i codici rimescolati: “Libri che sono indifferentemente narrativa, saggistica e altro: prosa poetica che è giornalismo che è memoriale che è romanzo” (Wu Ming, 2009: 12). Naturalmente il rimando principale è a *Gomorra* di Saviano – utilizzato a più riprese in *New Italian Epic* –, ma la ricognizione coinvolge opere di Camilleri, Lucarelli, Carlotto, De Cataldo, Genna, Evangelisti – gli

ultimi due fra gli autori più discussi –, per citare alcuni nomi: a Evangelisti Wu Ming 1 dedica un racconto, *Città di metallo e luci. Omaggio a Valerio Evangelisti* (2003). E il fatto non è trascurabile. Per questa nebulosa narrativa Wu Ming escogita la formula di oggetti letterari non identificati, non per aprire un nuovo fronte sperimentale, peraltro dai confini piuttosto vaghi: il punto di partenza del ragionamento è interamente spostato dal mezzo all'oggetto, la storia, e alla necessità per lo scrittore di impiegare le risorse disponibili, scavalcando i generi, per destabilizzarne la consistenza, solo superficiale. Gli oggetti letterari non identificati si muovono dunque fra modelli narrativi tradizionali e la loro indispensabile messa in crisi, definendo uno sperimentalismo, per così dire, obbligato, indotto.

È evidente come nella riflessione teorica si intreccino due argomenti di natura molto diversa, che non sono sovrapponibili ma che senza dubbio interferiscono. In primo luogo il nodo della realtà e della pluralità dei linguaggi e degli strumenti per affrontarla, sfaldandone le rappresentazioni abituali e il potenziale falsificante: un'attitudine che Wu Ming non isola come sua propria, ma attribuisce a una costellazione di autori e opere solo in parte convergenti. In termini più banali, il progetto configura anche il tentativo esplicito di intessere una rete di alleanze "politiche", cooptando nel grande alveo del New Italian Epic oggetti difficili da omologare, malgrado lo sforzo di costruire alle loro spalle, nella tradizione del romanzo storico che da Manzoni si prolunga fino a Tomasi di Lampedusa e alla Banti, un antefatto con cui farli dialogare (Wu Ming, 2009: 16). In realtà, la nuova epica non solo non coincide con il nuovo realismo, ma, concentrandosi su una nozione di letteratura che produce grandi narrazioni mitiche, risulta in definitiva strettamente pertinente alla ricerca di Wu Ming.

Esaminata come strategia collettiva – per quanto rintracciabile in frammenti – il New Italian Epic resta in effetti una petizione incerta, e di riflesso persino un po' strumentale. Il collante etico e civile è esile e non riguarda in egual misura le esperienze narrative coinvolte nel memorandum. Le differenze sono piuttosto vistose: di fatto, rispetto a Genna, Evangelisti e Saviano la scrittura praticata da Wu Ming sembra addirittura più arretrata e livellata. Per quanto il memorandum si soffermi a più riprese sullo stile, i tratti "sperimentali" o le interferenze di genere individuati negli altri scrittori sono quasi del tutto assenti dal lavoro del collettivo, la cui strategia narrativa non ha affatto carattere troppo eversivo e non assume mai punti di vista stranianti o esorbitanti. Il punto di forza di Wu Ming risiede, anzi, nel porre la storia al centro della scrittura, in una prospettiva che, paradossalmente, sembra rifuggire dalla predilezione di elementi mitici o magico-esoterici (quelli ritracciati, ad esempio, in Evangelisti o in Genna). L'operazione si fa tanto più stringente quanto più aderisce sul piano dell'espressione alla *popular culture* e nello stesso tempo mette in tensione l'oggettività apparente dei contenuti storici. Molto più tradizionalmente (ma non sorprende), l'elemento sovversivo del New Italian Epic risiede nell'intreccio tra vero e verisimile, o se vogliamo fra storia e invenzione – in questo senso il legame con l'eredità manzoniana è davvero cospicuo –, in cui si riapre la partita per una letteratura che di per sé non appare né mitica né magica. La storia perde così il suo valore di catena di eventi oggettivi e ineluttabili; viene restituita al suo significato originario di opera oratoria – come per Cicerone e Quintiliano –, con

l'inevitabile corollario di risultare quello che è, una narrazione non neutrale, ma potenzialmente falsificante e mistificatoria.

Come progetto di letteratura che investe direttamente il lavoro del collettivo Wu Ming, il memorandum solleva alcune grandi questioni. L'assunzione etica di responsabilità, in termini di opposizione nei confronti della storia e di apertura verso il futuro, rappresenta uno di passaggi cruciali. Non a caso il secondo capitolo di *New Italian Epic* si intitola "Noi dobbiamo essere i genitori": nella consapevolezza di trovarsi alla fine di un'epoca ma anche di un'antropologia, Wu Ming sposta il discorso dalla politica e dalla storia, come sono state concepite in Occidente, verso il mondo e la sua sopravvivenza, con una visione che non è più antropocentrica ma – per adoperare il neologismo – ecocentrica, nella preoccupazione di sventare la perdita del futuro, come ricapitola il memorandum: "Un'esplicita preoccupazione per la perdita del futuro, con propensione a usare fantastoria e realtà alternative per sforzare il nostro sguardo e spingerci a immaginare il futuro." (Wu Ming, 2009: 109)

La posizione di Wu Ming non è ambientalista; il vero nodo è appunto la sopravvivenza e il futuro dell'umanità:

Si usa dire che, a causa nostra, "il pianeta è in pericolo," ma ha ragione il comico americano George Carlin: "Il pianeta sta bene. È *la gente* che è fottuta." Il pianeta ha ancora miliardi di anni di fronte a sé, e a un certo punto proseguirà il cammino senza di noi. Certo, possiamo fare grossi danni e lasciare molte scorie, ma nulla che il pianeta non possa un giorno inglobare e integrare nei propri sistemi. [...] E i danni? Gli ecosistemi che abbiamo rovinato? Le specie che abbiamo annientato? Sono problemi nostri, non del pianeta. [...] La terra se la caverà, e finirà solo quando il sole deciderà. *Noi* siamo in pericolo. *Noi* siamo dispensabili. (Wu Ming, 2009: 57-58)

Con un'apertura fondamentalmente utopista, rivolta verso un mondo nuovo, la letteratura epica assolve una doppia funzione, di critica corrosiva verso ogni discorso autoritario e insieme di rifondazione, problematica e relativistica, del senso.

Nella *Salvezza di Euridice*, citando Christian Salmon, Wu Ming 2 parla del "nuovo ordine narrativo" come della risorsa più aggressiva messa in campo in un orizzonte della comunicazione dominata dal mercato per plasmare le coscienze, catturare le emozioni, incitare al consumo. (Wu Ming, 2009: 132) Nello spazio comunicativo della contemporaneità prevalgono narrazioni e creazioni di miti i cui risvolti sono nel più dei casi autoritari e impongono l'adozione di una logica esclusivamente consumistica; in ogni caso sottintendono un'operazione di mistificazione della verità e della realtà. La realtà scompare, o meglio diviene il prodotto mitico di falsificazioni narrative. Di fronte all'unicità e al carattere autoritario delle narrazioni predominanti, moltiplicare le storie, assumendo sguardi eccentrici, obliqui, diviene la ragion d'essere della letteratura. In questo modo essa torna ad essere uno strumento di contestazione formidabile, perché agisce sul vero nodo, ovvero non la realtà ma la rappresentazione della realtà e la manipolazione della storia, ovvero l'*opus oratorium* delle narrazioni storiche, territorio della mistificazione più pericolosa e intrigante, contrabbandate come costruzioni neutre e necessarie.

La nuova epica si prefigge di infrangere il conformismo delle narrazioni ridefinendo un margine di azione per la letteratura in termini di devianza e di esorbitanza

rispetto ai modelli correnti, intervenendo però sul loro stesso terreno. Non a caso l'esempio presentato in *New Italian Epic* è *Manituana*, che nella cornice *popular* del romanzo storico offre una lettura molto complessa del rapporto fra indiani e coloni durante le vicende che conducono all'indipendenza degli Stati Uniti. Poco importa se la storia ha finito per imboccare, per gli indiani, la strada peggiore: creare nuove narrazioni riapre lo spazio della comunicazione, definisce un gioco di interferenze più libero e consente di prendere consapevolezza che l'oggettività dei dati storici può tradursi in narrazioni storiche contraddittorie; o quanto meno del fatto che la narrazione predominante non è l'unica possibile. Prendendo a prestito il termine dalla fantascienza e riconvertendolo, Wu Ming parla a questo proposito di "ucronia", ovvero del "non tempo" in cui tutto è ancora possibile:

Tuttavia, ed è questo il punto da tener presente, diverse delle opere che ho preso in esame hanno premesse ucroniche *implicite*: non fanno ipotesi "controfattuali" su come apparirebbe il mondo prodotto da una biforcazione del tempo, ma riflettono sulla possibilità stessa di tale biforcazione, raccontando momenti in cui molti sviluppi erano possibili e la storia *avrebbe potuto* imboccare altre vie. Il *what if* è potenziale, non attuale. Il lettore deve avere l'impressione che in ogni istante molte cose possano accadere, dimenticare che "la fine è nota," o comunque vedere il *continuum* con nuovi occhi [...]. (Wu Ming, 2009: 35-36)

E, d'altra parte, il romanzo storico riflette sempre un punto di vista allegorico – magari un moltiplicarsi di allegorie – orientato al presente. Il *New Italian Epic* rispecchia la strategia perseguita fin da *Q*, nel 1999, continuata poi con *54* e *Altai*. Per quanto con risultati non sempre omogenei e persuasivi: in *Altai*, ad esempio, il fondale cinquecentesco lascia decifrare un'allegoria fin troppo facile – dai risvolti a tratti consolatori: Cipro come terra promessa di un utopico regno ebraico – delle drammatiche tensioni che travagliano il Medio Oriente e la Palestina e le strategie delle grandi potenze. In effetti per Wu Ming l'allegoria non aspira a risolversi secondo una chiave di lettura unica e implica significati multipli e variabili nel tempo, con un rimando esplicito al Benjamin del *Dramma barocco tedesco* (Wu Ming, 2009: 51). Il senso allegorico non è messo in chiaro una volta per tutte, ma si rinnova ogni volta nella triangolazione "fra quello che si vede nell'opera, le intenzioni di chi l'ha creata e i significati che l'opera assume a prescindere dalle intenzioni" (Wu Ming, 2009: 51). È, in altre parole, una potenzialità che va oltre la contingenza del presente, che pure non perde la sua centralità, così come il progetto ideologico dell'autore (sia pure collettivo). E non è un caso allora che nelle pagine di Wu Ming serpeggi la parola *classico* – abbastanza inconsueta – per evocare questa potenzialità (Wu Ming, 2009: 52). La letteratura ha la funzione di generare grandi narrazioni allegoriche del presente e della storia, antagoniste rispetto a quelle ufficiali, che si traducano in miti, nuove fondazioni. Per Wu Ming la qualificazione epica risulta un tratto fondamentale del nuovo romanzo: l'obiettivo è ricondurre il romanzo – dove l'epica è sopravvissuta, in forma derogatoria, nella modernità – alla sua matrice originaria. Non si tratterà in ogni caso di narrazioni e miti definitivi: la partita è infatti a rimettere costantemente in discussione i miti con altri miti. Ma l'assunto fondamentale è il riconoscimento della necessità di fondazioni mitiche – per quanto assunte in modo relativistico –, di un'operazione che passa attraverso lo spazio di libertà della letteratura per rifondare una dimensione sociale e comunicativa.

La prospettiva, allegorica e mitica, emerge con forza nel lavoro del collettivo Wu Ming; appare invece più controversa e ambivalente, come si comprende facilmente, se guardiamo alle altre opere contemporanee a cui il memorandum fa appello. Può essere presente qua e là in brandelli, ma non con una simile consapevolezza ideologica, che è il tratto determinante di *New Italian Epic*. Lo stesso Wu Ming è consapevole che molti degli oggetti letterari individuati non sono all'altezza del progetto culturale in cui cerca di convogliarli: "Un oggetto narrativo che *non* è stato un fallimento è *Gomorra*." (Wu Ming, 2009: 43) Negli anni in cui prende corpo il New Italian Epic una spinta verso la creazione di grandi narrazioni mitiche è semmai più evidente nel cinema, e con tratti non troppo lontani da Wu Ming, se pensiamo alla grande epopea di *The Lord of the Rings*, diretta da Peter Jackson (2001-2003), in particolare il secondo episodio, *The two Towers*, decisamente ecocentrico; o ancora al recentissimo *Avatar* di James Cameron (2009), dove, guarda caso, la tecnologia *popular* del 3D si coniuga con un messaggio intensamente mitico e più che ecocentrico. La sensazione che il New Italian Epic possa dialogare con questo genere di proposte, più che con la narrativa italiana recente, è molto forte. E comunque è chiaro come l'orizzonte che il collettivo intercetta non è quello della cultura e della letteratura nazionale. Non a caso *L'eroe imperfetto* spende non poche pagine – sostanzialmente la terza sezione, *Grazia* – in un'indagine tutta concentrata su *The Lord of the Rings*.

Wu Ming 4 è allo stesso tempo autore dell'*Eroe imperfetto* e di *Stella del mattino*: se *L'eroe imperfetto* è un saggio teorico sui miti di fondazione, anche *Stella del mattino* ha una marcata valenza metaletteraria. Il romanzo di Wu Ming 4 narra l'incontro a Oxford nel 1919, subito dopo la grande guerra, di quattro figure capitali del Novecento: Lawrence, Tolkien, Lewis e Graves, tutti grandi costruttori di miti. In effetti – accanto alla vicenda di Lawrence e al mito della fallita indipendenza araba, che si rovescia però, criticamente, nel mito di una fondazione mancata – il centro del romanzo sembra essere la grande guerra e la lacerazione, storica più e prima che esistenziale, che essa ha lasciato in Tolkien, Lewis, Graves. In *Stella del mattino* si comprende bene come le loro grandi narrazioni – *The Lord of the Rings* e *The Chronicles of Narnia*, in modo più evidente – sono la risposta allegorica della letteratura alla tragedia epocale della guerra. Quella praticata nei cicli epico-romanzeschi di Tolkien e Lewis è un'allegoresi che rilegge e metabolizza il dramma storico creando, per reazione, miti che rielaborano ed esorcizzano la guerra. Rifondando un'antropologia. Il romanzo storico di Wu Ming 4 spiega così il rapporto che si stabilisce fra la storia e la letteratura, sottraendo quest'ultima al limbo del disimpegno e imponendone anzi una lettura reattiva, a stretto contatto con la storia. Non l'unica lettura possibile certo, ma sufficiente a riallargarne le maglie della disponibilità di senso. *Stella del mattino* costituisce dunque l'altra faccia della medaglia del New Italian Epic: nel romanzo di Wu Ming 4 la mitopoiesi come tratto forte della letteratura si rivela in pieno svolgimento; agisce perfettamente come chiave di altri testi letterari, delineando una imponente dorsale novecentesca. È infatti attraverso la *mise en abîme* di *Stella del mattino* che il New Italian Epic sembra proporsi come strumento per interpretare una funzione centrale della letteratura del Novecento.

Quella di Wu Ming è dunque una sollecitazione provocatoria e discutibile ma acuta, che, al di là del dibattito in rete, non è stata presa abbastanza seriamente in considerazione; anzi è stata trattata con un certo sufficiente snobismo. Piuttosto che il

nuovo arretramento agli anni Sessanta e ai suoi paradigmi fallimentari che sembrano minacciare la cultura italiana più impegnata, il New Italian Epic andrebbe tenuto in maggior considerazione, per la capacità e la consapevolezza intellettuale di stabilire ponti – *Stella del mattino* sembra essere il testo più eloquente – con una dorsale forte della modernità, sottratta dove il mito e la narrazione mitica reagiscono in modo deciso con la realtà e la storia.

BIBLIOGRAFIA

- A collection of essays on the New Italian Epic*, www.wumingfoundation.com
New epic bloc. Tre anni dopo il “memorandum” sul NIE (Primi aggiornamenti 2011), www.carmillaonline.com
- F. Bertoni, *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007
- R. Bui, *Transmaniacalità e situazionauti: senza il cyberpunk, l'insurrezione dei corpi tra le luci e le ombre del reticolo multimediale*, Synergon, Bologna 1994
- R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in “Allegoria”, 43 (2003), pp. 56-85
- R. Donnarumma, G. Policastro, G. Taviani (a cura di), *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, in “Allegoria”, 57 (2008), pp. 7-93
- G. Policastro, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Carocci, Roma 2012
- C. Salmon, *Storytelling: la fabbrica delle storie* (trad. it. di G. Gasparri), Fazi, Roma 2008
- G. Simonetti, *Crisi delle testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, in “Allegoria”, 44 (2003), pp. 35-60
- , *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in “Contemporanea”, 4 (2006), pp. 55-81
- Taibo II, P. Ignacio, *Verso una nuova letteratura poliziesca d'avventura?*, in *Te li do io i tropici* (trad. it. di S. Geroldi e S. Sichel), Tropea, Milano 2000, pp. 331-334.
- Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009
- Wu Ming 1, *New Italian Epic 2.0*, www.carmillaonline.com
- , *Città di metallo e luci. Omaggio a Valerio Evangelisti*, www.wumingfoundation.com
- Wu Ming 4, *L'eroe Imperfetto*, Bompiani, Milano 2010
- , *Stella del mattino*, Einaudi, Torino 2010

Esperienze che non sono la mia

Vissuto dell'io e memoria dell'altro in Helena Janeczek e Andrea Bajani

Beatrice MANETTI

Per la cultura letteraria postmoderna il concetto di esperienza è stato un fantasma del desiderio e al tempo stesso un oggetto del lutto. La sua trasformazione da dato concreto, immediatamente rintracciabile nell'esistenza di ciascuno, in mitologema riattivabile soltanto ex negativo è forse il lascito più doloroso che la modernità ha approntato per i posteri nelle trincee della prima guerra mondiale. In quel laboratorio antropologico è cominciato, secondo Walter Benjamin, “un processo che da allora non si è più arrestato” e la cui conseguenza più vistosa è stata appunto la caduta delle “azioni dell'esperienza” (Benjamin, 1995: 248). Alla postmodernità sembra non sia rimasto altro che infliggere loro il colpo di grazia ritirandole per sempre dal mercato:

La linea d'ombra di cui ci ha parlato Joseph Conrad nel romanzo omonimo [...] oltre la quale si dischiude precisamente la possibilità di fare esperienza, oltre la quale ci è dato “scoprire” la realtà, ci piaccia o no, ci interessi o no [...] è anche la linea invisibile che potrebbe coincidere con il postmoderno, con l'inizio di quell'epoca in cui all'esperienza diretta delle cose sembra sostituirsi il loro seducente racconto, la loro simulazione e la loro interpretazione infinita (La Porta, 2004: 14-15).

In *La letteratura dell'inesperienza*, Antonio Scurati ha identificato questo momento terminale nel dilagare della cultura di massa e delle tecnologie del visuale e nella mercificazione globale imposta dal tardo capitalismo, che pongono agli scrittori della sua generazione, nati tra la metà degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, il problema di “come trasformare in opera letteraria quel mondo che è per noi assenza di *un* mondo” (Scurati, 2006: 20), dove “l'inesperienza è la condizione trascendentale dell'esperienza attuale [...] la nuova forma di indigenza, il nuovo senso di ‘nullatenenza assoluta’ da cui nascono i romanzi oggi” (34). Per questo Scurati individua come unico genere ancora praticabile nella postmodernità il romanzo storico, “meglio se doppiato da un controromanzo che ne riveli il carattere fittizio” (Donnarumma, 2008: 48): perché nell'era dell'inesperienza “qualsiasi romanzo si scriva, anche il più ferocemente autobiografico, il più ingenuamente attuale, lo si scrive come un romanzo storico” (Scurati, 2006: 78).

Tra le molte obiezioni che sono state mosse a questo assunto¹, la più immediata è che la narrativa italiana degli anni Ottanta e Novanta ha visto in realtà un proliferare di scritture dell'esperienza, in forme e modalità diverse che vanno dal *Bildungsroman* giovanilistico al romanzo generazionale inaugurato e promosso da Tondelli, fino all'esposizione euforica dell'io come consumatore e catalizzatore di eventi adrenalini negli scrittori Cannibali. Ci sarebbe da chiedersi, semmai, che idea di esperienza presuppongano esperimenti di questo tipo. Nella maggior parte dei casi, infatti, si tratta dell'apoteosi narcisistica dell'io-qui-ora o dell'accumulo infinitamente reiterabile di istanti di pienezza autoreferenziale, con la conseguente rimozione di quanto nell'esperienza è da un lato confronto e scontro con i propri limiti, con l'altro da sé e con il mondo esterno, dall'altro lacerazione e lacuna: in altre parole, per la precisione quelle di Calvino nella *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, riprese proprio da Scurati, "la memoria più la ferita che ti ha lasciato" (Calvino, 2005: 1203).

Ma l'obiezione più importante viene proprio dal saggio di Benjamin, di cui Scurati sembra radicalizzare la tesi mentre di fatto ne trascura il nodo fondamentale: e cioè che la grande perdita della modernità non è l'esperienza in sé, ma l'"esperienza comunicabile", quella "che passa di bocca in bocca" e che "è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori" (Benjamin, 1995: 248). Questa sottile distinzione svela la vera natura del senso di orfanità degli scrittori postmoderni, che non si radica nella perdita dell'esperienza in sé, ma nel dissolvimento del suo nesso con la narrazione; e al tempo stesso evidenzia come quel nesso non sia una linea biunivoca inscritta nella storia di una singola esistenza, ma una rete che capta le storie degli altri sia nella direzione orizzontale dei contemporanei sia in quella verticale delle generazioni passate.

È appunto di questa idea di esperienza – transitiva, relazionale, condivisibile – che alcuni autori non solo italiani hanno cominciato di recente a indagare non tanto la possibilità di un recupero pacifico, quanto quella di una riformulazione problematica: e ai testi che intendo prendere in esame, ossia *Lezioni di tenebra* e *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek e *Ogni promessa* di Andrea Bajani, si potrebbero aggiungere almeno *Campo del sangue* di Eraldo Affinati e *Soldati di Salamina* di Javier Cercas. Si tratta di libri molto diversi tra loro, a cominciare dal genere di appartenenza: autobiografico-testimoniale *Lezioni di tenebra*; un ibrido tra fiction, ricostruzione storico-documentaria e riflessione autobiografica *Le rondini di Montecassino*; una storia dichiaratamente d'invenzione, che occulta le tracce delle testimonianze reali nella rielaborazione romanzesca *Ogni promessa*. Ma quello che qui interessa, e che giustifica il loro accostamento, è la questione che

¹ Dei molti contributi che hanno alimentato la discussione sul libro di Scurati segnalo solo quelli di Stefania Lucamante e Alberto Casadei, perché partono da due premesse diametralmente opposte: empirica quella del saggio di Lucamante, che si appella a "tutti i romanzi in cui l'esperienza femminile si permea sul quotidiano – privato e sociale" per ribadire come "la realtà continui inesorabilmente ad avanzare, a essere, e avere il diritto in quanto tale, a essere rappresentabile e rappresentata" (Lucamante, 2011: 363-364); più teorica quella di Casadei, che al generico concetto di esperienza sostituisce, come principio fondante del racconto realistico, l'*Erlebnis*, "ovvero l'esperienza *rivissuta*, che non necessariamente deve coincidere con quella di un testimone diretto: ciò che conta è l'efficacia del rapporto fra il *presupposto* di verità-realtà e la *forma* letteraria in cui esso viene calato" (Casadei, 2007: 26).

mettono a tema, le strategie narrative con le quali la formulano e la risposta che cercano di darle.

In tutti e tre la narrazione mette al centro e prende le mosse dal portatore di esperienza per eccellenza, almeno come lo ha concepito il Novecento, ossia il testimone nel secondo dei tre significati attribuiti al termine da Giorgio Agamben, quello del *superstes*: “Colui che ha vissuto fino in fondo un’esperienza, è sopravvissuto ad essa e può, quindi, riferirla ad altri.” (Agamben, 2005: 139) In *Lezioni di tenebra* il *superstes* è la madre dell’autrice, ebrea polacca scampata ad Auschwitz; in *Ogni promessa* è Mario, il nonno del protagonista, duplicato da una sorta di nonno vicario scoperto per caso dopo la morte del primo, ed entrambi reduci della campagna di Russia; mentre delle innumerevoli storie e figure che si intersecano nelle *Rondini di Montecassino* – soldati, deportati, esuli, tutti trascinati da un capo all’altro del mondo dalla violenza della Seconda Guerra mondiale e dei totalitarismi novecenteschi – citerò soltanto, come parte per il tutto, il soldato maori Charles Maui Hira, veterano del battaglione neozelandese impegnato nella battaglia di Montecassino, e non solo per l’esemplarità della sua vicenda, ma soprattutto perché in lingua maori “*morehu* significava ‘veterano’ per estensione: in origine stava per ‘sopravvissuto’” (Janeczek, 2010: 95).

Il problema è che questi testimoni sono portatori, prima ancora che di un’esperienza, dell’impossibilità o del rifiuto di comunicarla. Ciò che hanno vissuto e cui sono sopravvissuti è e al tempo stesso non è ancora un’esperienza, perché è rimasto incistato nel loro silenzio, “ritratt[o] nei più remoti recessi dell’anima dove logora, opprime e persiste” (Janeczek, 1997: 13). Oppure perché il testimone ne ha elaborato una versione lacunosa, spesso censurata, talvolta mitizzata, come Charles Maui Hira, i cui racconti eroico-avventurosi si fermano regolarmente sulla soglia dell’ombra; o come Olmo, il nonno vicario di *Ogni promessa*, che di sé racconta soltanto quello che si può leggere in qualsiasi libro di storia, forse per dire con le parole degli altri quello che le sue parole non riescono a dire, ma che di fronte alla fotografia di tre soldati che ridono accanto a un giovane russo impiccato ammette a mezza voce di averla scattata lui, per attestarsi subito dopo nella trincea della smemoratezza, come se l’essere rimasto al di qua dell’obiettivo l’avesse escluso non solo dall’immagine ma anche dal ricordo:

Olmo era la persona che aveva preso tutto quello che si vedeva e l’aveva messo dentro il riquadro, il cane, il ragazzo, e Palbero accanto. Poi si era sistemato dietro la macchina, aveva premuto il pulsante ed era rimasto per sempre fuori da quella foto ricordo. Così non mi diceva niente di più, e se insistevo tossiva, diventava rosso su tutta la faccia e gli si abbassava la voce, diceva che ci sono cose che con il tempo uno poi toglie. E quella se n’era andata, mangiata dall’otturatore della macchina fotografica (Bajani, 2010: 134-135).

Silenzi, reticenze, mistificazioni. Ma soprattutto silenzi. La cui impenetrabilità ha il potere di mettere a nudo il più macroscopico dei tanti paradossi dei quali si alimenta la postmoderna nostalgia dell’esperienza: la convinzione che questa coincida col trauma e che l’assenza di trauma sia essa stessa un evento traumatico, o meglio l’unico evento traumatico ormai sperimentabile (Cortellessa, 2008: 137); dimenticando, o facendo finta di dimenticare, che il trauma, nel suo sottrarsi alla coscienza e al linguaggio, è esattamente il contrario dell’esperienza, almeno della benjaminiana esperienza comunicabile (Giglioli, 2011: 7-11).

Da questi testimoni-*superstites*, infatti, non potrebbe cominciare nessun racconto se non ci fossero accanto a loro altri testimoni, intesi questa volta nel senso di *auctores*, coloro cioè, ancora secondo Agamben, che integrano e danno senso all'atto imperfetto o all'incapacità di dire che li precedono (2005: 140). E questi testimoni-*auctores* sono in tutti e tre i casi degli "eredi": figli, come Helena Janeczek in *Lezioni di tenebra*, o nipoti, come Rapata Sullivan nelle *Rondini di Montecassino* e Pietro in *Ogni promessa*, impegnati nel difficile compito – che è anche il motore della narrazione - di ereditare, appunto, quell'esperienza esorbitante e lacunosa non semplicemente ricostruendola, da storici, e neppure rivivendola, da epigoni, ma riconoscendone le tracce sotto le tracce della propria: come in un palinsesto.

Nei libri di Helena Janeczek l'idea di palinsesto si pone addirittura come principio strutturante del racconto: in *Lezioni di tenebra* l'autobiografia dell'autrice è, più che intersecata, sovrascritta sulla biografia della madre, a cominciare dal dato più indiscutibile e intrattabile, quello corporeo:

Io, già da un pezzo, vorrei sapere un'altra cosa. Vorrei sapere se è possibile trasmettere conoscenze e esperienze non con il latte materno, ma ancora prima, attraverso le acque della placenta o non so come, perché il latte di mia madre non l'ho avuto e ho invece una fame atavica, una fame da morti di fame, che lei non ha più (Janeczek, 1997: 10).

Nelle *Rondini di Montecassino* è l'abbazia del titolo a configurarsi come il luogo geometrico nel quale le esperienze dei padri entrano in corto circuito con quelle dei figli: sulla spianata del cimitero, nella sezione dedicata ai soldati neozelandesi, Rapata compie il proprio "atto di fede in quella trama creata a quattro mani" da lui stesso e dal nonno, riconoscendovi "il suo invisibile *moko* facciale" (Janeczek, 2010: 105); e tra le linee del tatuaggio tradizionale con cui i Maori si dipingono sul volto la propria storia, Janeczek rintraccia la cifra rimossa che costituisce il buco nero della sua storia di "figlia della Shoah"²:

I disegni incisi nell'anima sono, a modo loro, astratti più di una mappa, impersonali quanto un documento, e io ora non posso fare a meno di figurarmeli a immagine e somiglianza di un *moko* che confonde nelle sue spire un più recente tatuaggio: uno dei numeri da A-9800 ad A-9806 che mia madre, dopo la guerra, si è fatta togliere dal braccio (Janeczek, 2010:146).

In *Ogni promessa*, invece, il palinsesto funziona innanzitutto come immagine, ciclicamente affiorante in contesti e situazioni ad alta densità simbolica: nell'appartamento di Olmo, ad esempio, dove Pietro ha abitato da ragazzo insieme ai genitori e di cui adesso cerca di ritrovare la pianta originaria "mess[a] a soquadro da una ristrutturazione" (Bajani, 2010: 56), fino a coinvolgere il nuovo inquilino nel suo stesso spaesamento: "Alla fine Olmo girava per casa spaesato, negli occhi anche un po' di paura, quell'altra casa nascosta sotto, murata viva dentro i suoi stessi muri" (57); o nel corpo di Pietro rivestito della vecchia uniforme di Olmo e immortalato in una fotografia che

² Su questo aspetto particolare della narrativa di Janeczek si veda Lucamante 2008.

settimane dopo [...] era dentro la casa dei miei genitori, in corridoio, mia madre l'aveva incorniciata e messa accanto a quella di Mario. Eravamo tutti e due in uniforme, io con in faccia quella smorfia di sofferenza, le maniche troppo corte, i pantaloni che non arrivavano alle caviglie. A guardarla bene si poteva vedere anche un uomo riflesso, era Olmo che mi faceva la foto (85-86).

Ma più in generale lo si può assumere come chiave interpretativa dell'intero romanzo, che infatti è leggibile anche come una storia di sovraimpressioni, di segni che cominciano a significare solo quando vi si incidono sopra altri segni e viceversa: Olmo si sovrappone a Mario rendendo narrabile la storia di questo attraverso il racconto della propria, Pietro si sovrappone a Olmo tornando in Russia al suo posto. In entrambi i casi l'identità frantumata della postmodernità lascia il posto a un'identità stratificata, la sua temporalità orizzontale a una verticalità temporale recuperata non tanto tramite la conoscenza storica, quanto piuttosto per prossimità empatica.

Come attuano questa saldatura Janeczek e Bajani? Nello stesso modo: trascinando i testimoni-*auctores* in un viaggio, in quell'evento cioè che è stato e resta una delle modalità canoniche del fare esperienza. E conducendoli in luoghi che sono, più che mete geografiche, concrezioni di storia: Auschwitz in *Lezioni di tenebra*, il cimitero di Montecassino nelle *Rondini*, la città di Rossoš, sul fiume Don, dove nell'inverno del '42-'43 passava la linea del fronte orientale, in *Ogni promessa*. Questi viaggi di ricerca sono compiuti non solo in nome di un superstite ma anche, letteralmente, in sua vece: Helena è al fianco della madre nel viaggio di gruppo che la riporta in Polonia dopo mezzo secolo, ma Rapata non può far altro che prendere il posto del nonno appena morto nelle celebrazioni per il sessantesimo anniversario della battaglia di Montecassino, nella consapevolezza che Charles Maui Hira “aveva bisogno di qualcuno del suo sangue che lo assolvesse, qualcuno che garantisse per lui presso le tombe degli antenati caduti contro i *pakeha*, qualcuno che andasse a trovare i suoi compagni morti, qualcuno a cui passare il testimone” (Janeczek, 2010: 37). E nel loro nascere come pellegrinaggi nella memoria altrui finiscono per diventare impercettibilmente un'esperienza propria: ad Auschwitz, Janeczek si affaccia finalmente sulla voragine in cui è radicata la sua origine; a Montecassino, Rapata mette a fuoco il conflitto paradossale che lo costituisce, tra l'identità maori rivendicata dal padre e l'appartenenza neozelandese ambita dal nonno; a Rossoš, Pietro può aggiungere ai brandelli della storia di Olmo il loro rovescio (la memoria altrettanto ferita dei russi) e al tempo stesso rimettere in moto la sua storia, che all'inizio del romanzo è bloccata “come una macchina sul ciglio di un burrone” (Bajani, 2010: 18).

Questi luoghi, nei quali l'esperienza si scopre possibile e comunicabile soltanto come palinsesto, sono essi stessi palinsesti di esperienze, sedimentazioni di morti e di vivi, di passato e presente, di persistenza della memoria e impermanenza del quotidiano. Tracciarne una mappa che li renda conoscibili (e riconoscibili) è difficile. Ci si muove in mezzo a una segnaletica pericolante, tra affioramenti e lacune, sovrapposizioni imperfette e margini che non coincidono, dove le linee della cartina disegnata da Olmo sulla base dei suoi ricordi del 1943 sono irrintracciabili, eppure sottintese, nelle strade di una cittadina

russa del 2009: dove il tempo ha coperto le fosse di Auschwitz di un inverosimile tappeto d'erba e Montecassino è risorta dalle macerie “cancellando tutto quel che era stata, tutto tranne l'abbazia benedettina che da sopra la montagna la guardava, metà farò, metà castello disneyano, e [...] come legame con se stessa e il suo passato doveva bastarle” (Janeczek, 2010: 109-110).

Ma è proprio da questo iato del conoscere, da queste smagliature delle vite proprie e altrui che nasce il racconto: nell'urto contro l'inerzia e l'opacità del reale, nell'incontro con le storie e le memorie degli altri, i testimoni-*auctores* vivono le due esperienze che circoscrivono e quindi danno forma anche alla loro storia, smascherando tutta l'ingenuità della fiducia in un'automatica coincidenza di vissuto individuale e narrazione che è implicita negli epicedi sulla fine dell'esperienza. In un'intervista rilasciata a Giuseppe Genna, Helena Janeczek ha dichiarato che “narrare queste storie, in parte desunte dalla realtà e in parte inventate, e fare coincidere questo racconto con le tracce delle nostre proprie storie è un assunto poetico e anche politico. I racconti degli umani sono di fatto un gesto comunitario” (Genna, 2010). Il gesto del narratore, appunto: che lega l'esperienza intesa come palinsesto a un'idea della letteratura come rammendo di una trama lacerata e restaurazione sempre provvisoria di una continuità tra le generazioni.

Non so se esperimenti come questi inaugurino una nuova stagione dell'impegno, un ritorno alla realtà o una nuova epica. Direi piuttosto che riaprono la possibilità di un confronto con la storia – in particolare con la storia del Novecento come soglia estrema, culmine e sprofondamento della modernità – che non sia né rassegnatamente epigonico, né di riuso consumistico-enciclopedico, né di trasfigurazione in chiave misterico-allegorica, ma genealogico, nel segno della “riappropriazione [...] di una tradizione comune e quindi condivisibile” (Casadei, 2007: 212). E insieme ad essa rilanciano anche l'ipotesi di una funzione etica e conoscitiva del fare letterario, ma in una maniera, come ho cercato di chiarire, problematica, ossia lasciando a vista i vuoti, le vaghezze, i silenzi di ogni testimonianza (di ogni esperienza), che la narrazione riscatta ma che sono anche ciò che oppone resistenza alla narrazione, impedendole di sprofondare nella fantasmagoria delle pseudo-esperienze mediate, o se si preferisce mediatriche. Basta leggere, a questo proposito, uno degli inserti metanarrativi che costellano *Le rondini di Montecassino*, e che fanno di questo romanzo corale anche un piccolo saggio su come tornare a raccontare la realtà:

Importa l'urgenza di conoscere che va oltre uno scopo, che non si illude di poter colmare i vuoti né tantomeno sostituirsi all'esperienza, ma è soprattutto un movimento verso, una tensione con cui cerchi di accorciare una distanza [...] La realtà, la verità di quel che scrivi è un azzardo fondato su un atto di fiducia e di sottomissione alle sue leggi. Credi che esista: per nulla identica e interscambiabile fuori e dentro di te, ma che vi sia una zona in cui la realtà esterna si interseca con quel che hai vissuto, quasi un punto archimedeo da cui estrarla e a cui tornare come a una presa a terra. Nulla di ciò che è umano ti è alieno, ripeti con Terenzio, e una storia vale l'altra, ma solo in questo senso: basta che tu riesca a trattarla come la tua o che la tua valga quella di un altro, qualcosa che devi scoprire, interrogare, imparare a conoscere (Janeczek, 2010: 138).

Su questa strada Helena Janeczek si muove sì in direzione dell'epica, ma non tanto nel senso del *New Italian Epic* di Wu Ming quanto piuttosto in quello di una rivisitazione e rivitalizzazione del genere tradizionale (*Le rondini di Montecassino* si può leggere anche, fatte

le debite proporzioni, come un'*Iliade* e un'*Odissea* multiculturali e globalizzate); detto altrimenti, e tornando a Benjamin, nel tentativo di riconciliare ciò che la dissoluzione dell'*epos* ha diviso - ossia la memoria di molti fatti dispersi, intesa come "elemento musicale" della narrazione, e la reminiscenza "dedicata a un solo eroe, a una sola traversia o a una sola lotta" (Benjamin, 2005: 263) - raccontando storie di individui che non sono un solo individuo e non hanno una sola storia. Bajani persegue una ricerca analoga ma attraverso una strategia narrativa diversa, che sembra rovesciare quasi programmaticamente la proposta operativa di Scurati: allestendo cioè un romanzo autobiografico – nel senso di un'autobiografia del personaggio – che cresce come un rampicante tra i lacerti di un romanzo storico destinato a rimanere in larga misura implicito.

BIBLIOGRAFIA

- E. Affinati, *Campo del sangue*, Mondadori, Milano 1997
- G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)* (1998), Bollati Boringhieri, Torino 2005
- A. Bajani, *Ogni promessa*, Einaudi, Torino 2010
- W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1962, a cura di R. Solmi), Einaudi, Torino 1995, pp. 247-274
- I. Calvino, *Prefazione del 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti* (a cura di M. Barenghi e B. Falcetto), Mondadori, Milano 2005, pp. 1185-1204
- A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007
- J. Cercas, *Soldati di Salamina* (tr. it. P. Cacucci), Guanda, Parma 2002
- A. Cortellessa, *Reale, troppo reale. Lo stato delle cose*, in numero speciale di "Lo specchio - La Stampa", 28 ottobre 2008, pp. 137-138. Poi in "Nazione Indiana", 29 ottobre 2008, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale>
- R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in "Allegoria", 20/57 (2008), pp. 26-54
- G. Genna, *Helena Janeczek: siamo ancora capaci di raccontare*, in "Carmilla", 7 maggio 2010, <http://www.carmillaonline.com/archives/2010/05/003465.html>
- D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011
- H. Janeczek, *Lezioni di tenebra*, Mondadori, Milano 1997
- , *Le rondini di Montecassino*, Guanda, Parma 2010
- F. La Porta, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforie e abbagli della vita flessibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2004
- S. Lucamante, "Figli della Shoah" oppure "figli del popolo ebraico"? *Helena Janeczek ed un problema d'identità generazionale*, in *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale* (a cura di S. Lucamante, R. Speelman, M. Jansen e S. Gaiga), Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services, Utrecht 2008 <http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000094.article.pdf>
- , *Il primato della tragedia: Io sono loro di Giuseppe Genna ovvero le falle della critica contemporanea*, in *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea* (a cura di H. Serkowska), Transeuropa, Massa 2011, pp. 357-367
- A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006
- Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardi obliqui, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009

LETTURE

Fatti e interpretazioni, o fraintendimenti e falsificazioni?¹

Franca D'AGOSTINI

Sembra incredibile, ma siamo ancora alle prese con la questione dei fatti che non sarebbero fatti bensì interpretazioni, o dei fatti non interpretati che sarebbero i soli fatti disponibili, o addirittura, come si è scritto recentemente, dei due grandi regimi dei fatti, di competenza della scienza, e delle interpretazioni, di competenza delle *humanities*. Tutte queste tesi si collocano in verità ai confini del *bullshit*, secondo la fortunata categorizzazione di Harry Frankfurt (*On Bullshit*, 1988 e 2005). Ma poiché circolano, e ricompaiono con ritmo infallibile e sostenuto, può essere utile qualche chiarimento. (Per avere un quadro rapido di ciò che intendo dire, si può leggere il *post scriptum* alla fine di questo intervento.)

1. Alle origini: il fraintendimento

Anzitutto, andando all'origine del celebre asserto “non esistono fatti, solo interpretazioni”, che chiameremo NF, come dire *no facts*, troviamo l'aforisma 22 di *Al di là del bene e del male*, dove Nietzsche, consapevole (almeno entro certi termini) delle insidie del linguaggio filosofico lanciato dai greci, dichiara NF, e subito dopo aggiunge: “Voi direte: anche questa è un'interpretazione; e io vi risponderò: ebbene, tanto meglio!”. Di qui (volendo) l'idea che Vattimo e Rovatti interpretarono come “pensiero debole”, nella raccolta del 1983 con questo titolo, e che tradotta più semplicemente significa: si tratta non di indebolire la nozione di realtà, o di verità o di conoscenza, ma di indebolire l'atteggiamento metateorico che abbiamo nei confronti dei nostri asserti circa la realtà, la conoscenza, la verità.

In effetti, anche con la precisazione ironica NF mi sembra discutibile, e ne parlerò più avanti (§ 3). Ma l'indebolimento suggerito da Vattimo e Rovatti aveva alcune ragioni contestuali al suo attivo. Una delle ragioni, come ho già suggerito in un mio precedente intervento apparso su MicroMega on line, era un fatto di facilissima interpretazione: la presunta “crisi” delle cosiddette politiche *connected* (ossia legate a una visione della realtà e

¹ Una versione precedente di questo testo è stata scritta per “Micromega” on line, ma è apparsa brevemente, e quindi misteriosamente scomparsa dal Web. Anche se è stato scritto in epoche anteriori alla pubblicazione degli ultimi protocolli nuovorealisti – il *Manifesto del nuovo realismo*, di Maurizio Ferraris (Laterza 2012), e la raccolta *Bentornata realtà!*, a cura di Mario De Caro e dello stesso Ferraris (Einaudi 2012) – i problemi del new realism che il testo evidenzia mi sembra non siano stati ancora risolti.

della conoscenza, a una antropologia, a un'etica), che si diceva avessero ispirato i totalitarismi novecenteschi, e contro cui si erano scagliati Popper e molti altri autori. In particolare in Italia si assisteva in quegli anni all'inizio delle politiche di contrattazione e di compromesso, e reattivamente all'esibizione di un pensiero distruttivamente fortissimo (oltre che malamente "connesso"): quello degli anni di piombo. L'idea del pensiero debole, tradotta nei termini più interessanti, che a quanto mi sembra erano anche nelle intenzioni di Rovatti e Vattimo e di altri partecipanti all'impresa, veniva concepita precisamente allo scopo di intervenire in questo quadro politico-culturale esplosivo. In un certo senso, si trattava di salvare la filosofia, e la possibilità della filosofia di agire nei contesti pubblici, dando voce a prospettive, come la fenomenologia, l'ermeneutica, il neostrutturalismo, il nuovo marxismo di Agnès Heller, certe eredità di Heidegger e della scuola di Francoforte, che l'allora dichiarata crisi della ragione passava sotto silenzio.

Non dimentichiamo infatti che la "crisi della ragione" a quel tempo in Italia non veniva dichiarata da Vattimo e Rovatti, ma piuttosto da esponenti della filosofia analitica, e del neoilluminismo, come Aldo Gargani e Carlo Augusto Viano, che per l'appunto qualche anno prima avevano contribuito a un volume collettaneo edito da Einaudi con questo titolo. In estrema sintesi, il dialogo era: "Crisi della ragione? – no, piuttosto: pensiero debole".

Che cosa c'entrano i fatti, e le interpretazioni? In verità (almeno allora, a quanto so) poco, molto poco. Gli autori che intervennero, da Umberto Eco ad Alessandro Dal Lago e a Gianni Carchia, erano in massima parte formati a un linguaggio filosofico (quello della fenomenologia, dell'ermeneutica, della Scuola di Francoforte), non "metafisico" (in uno dei sensi kantiani del termine), ossia ben attento a non avventurarsi in asserzioni considerate "descrittivamente dogmatiche", come NF. Tanto la fenomenologia quanto l'ermeneutica (che nel Novecento fu una sua figlia o sorella minore) erano e sono dichiaratamente *ontologie*, ma in nessuna delle due posizioni c'è una mozione a sfavore (o a favore) della realtà tale da prodursi in asserzioni generalizzanti e auto-contraddittorie del tipo NF.

2. Rortysmo

Come è arrivato allora il *bullshit* dell'asserto nietzscheano (senza la sua precisazione ironica) all'interno del dibattito? Il processo è stato articolato e complesso. Probabilmente ha riguardato anzitutto una specie di *ritrarsi* del linguaggio filosofico, con la sua chiara consapevolezza metateorica e riflessiva, dal mondo accademico e dalla sfera pubblica (a causa delle sfortune culturali della filosofia, e anche a una sorta di suicidio di tale linguaggio: ma di ciò non vale la pena parlare qui). Ma si può volendo fare il nome di un autore che sicuramente fu in Italia molto considerato: Richard Rorty.

Il rortysmo in Italia stava nascendo proprio negli anni in cui apparve *Il pensiero debole*. E la posizione di Rorty sembrava piuttosto interessante, non tanto per il suo debolismo (che era in realtà polemica contro la stanca scolastica di una parte della filosofia analitica, e come tale aveva culturalmente una certa importanza) ma perché faceva vedere ai filosofi americani che esisteva un problema, ben noto agli europei, ma passato sotto silenzio nell'*establishment* accademico di lingua inglese. Si trattava della cesura tra filosofia analitica e filosofia continentale, a cui Rorty dedicava in particolare il saggio conclusivo di

Consequences of Pragmatism. La posizione di Rorty costituiva un equivalente in area angloamericana di ciò che erano stati Karl Otto Apel o Ernst Tugendhat in Europa: segnalava il “great divide” tra analitici e continentali, e lo indicava come un problema di urgente e primaria soluzione.

Emergeva però anche una nuova dicotomia, una vera festa per i propagatori di banalità semplicistiche spacciate per filosofia. Fu facile concludere: i fatti stanno dal lato del realismo analitico, mentre le interpretazioni stanno da quello dell'anti-realismo continentale. In realtà come ognuno sa non è così: a parte l'importanza del tema dell'interpretazione per i filosofi analitici del linguaggio, realisti e antirealisti sono ben distribuiti in tutte e due le tradizioni, e in tutte e due le tradizioni, sulla questione “realismo e antirealismo” i fraintendimenti, le confusioni che passano per profondità, le precisazioni e i distinguo, le posizioni intermedie e le combinazioni correttive si sprecano. (L'esempio più facile è il compianto Michael Dummett, antirealista ma non certo postmodernista; ma giusto per farsi un'idea: dal 1976, data delle lezioni di Putnam a Oxford su *What is realism?* a oggi, sono stati teorizzati nella filosofia analitica, cito in disordine: realismo minimale, aletico, semantico, epistemico, metafisico, modesto, modale, del senso comune, quasi tutti dotati di correlativo anti-realismo, e di motivazioni e applicazioni diverse.)

Però, proprio in relazione al fatto dell'asserto nietzscheano e alla sua errata interpretazione, la questione analitici-continentali aveva una certa importanza, anzitutto a causa di profonde e radicate ragioni di resistenza tra filosofie europee e filosofie angloamericane. In particolare: la sparsa incapacità, da parte di queste ultime, di comprendere le questioni metateoriche, riflessive, di secondo ordine (con il che la postilla autoironica è definitivamente scomparsa); la sparsa incapacità, da parte delle filosofie europee, di ricordare che il padrone del linguaggio non è solo la filosofia ma anche il senso comune. Dico *sparsa incapacità* per indicare possibili linee di tendenza, sia chiaro, perché tanto nell'una quanto nell'altra tradizione sono sempre esistite persone assolutamente consapevoli e memori delle due circostanze. Ma non era il caso di Rorty, e di tutti coloro che allora lessero la filosofia europea di quegli anni in chiave descrittivo-metafisica (nel senso sopra indicato), adottando la sparsa tendenza al “realismo metodologico” della filosofia di lingua inglese. Il chiarimento divenne peraltro impossibile, a causa dell'altra resistenza, quella della controparte continentale, vale dire: l'inclinazione all'oscurità, il gusto per l'innovazione linguistica inutile, e la conseguente incapacità di adattare il proprio linguaggio a una comune umana sensatezza. Le rare occasioni di confronto andarono senz'altro sprecate.

Ecco dunque l'origine dell'errore. Il problema di fondo, evidentemente, era l'impatto di una ricezione superficiale o distratta di testi europei in un contesto linguistico e culturale molto diverso, come era quello americano. (Oggi le cose funzionerebbero diversamente: si conoscono meglio le lingue e tra le parti del mondo non c'è più un gran conflitto di “mentalità”.)

Va detto che come interprete e difensore dell'ermeneutica, del postmodernismo e della filosofia continentale in genere, Rorty ha fatto più danno di qualsiasi loro dichiarato avversario. In *Philosophy and the Mirror of Nature*, e in altri scritti, la sua immagine dell'ermeneutica è l'immagine di una chiacchiera gentile e inconcludente, una conversazione antifilosofica, e fieramente nemica (non si capisce bene per quali ragioni) dell'epistemologia. D'altra parte, la filosofia continentale risulta per lui identificata nel

postmodernismo e questo viene caratterizzato come un tipo di relativismo assoluto. Di qui fraintendimenti e confusioni in gran numero. Solo qualche esempio di errori ispirati al clima confuso di quegli anni: Adorno relativista, Deleuze spiritualista (non cito i responsabili di questi ridicoli misfatti, ma potrei farlo).

Non sorprende che, riguardando indietro al disastro da lui creato, nell'epoca in cui l'ermeneutica era ormai in disgrazia, Rorty abbia dichiarato: "Vorrei non aver mai parlato di ermeneutica". In effetti poteva risparmiarsi. Ispirati dalle sue parole, un gran numero di commentatori hanno preso a gettare sistematico fango sull'ermeneutica, sul postmodernismo, sulla filosofia continentale in genere. Fango *ahimè* schizzato a caso, che non ha colpito chi realmente avrebbe dovuto colpire.

Non è leale di fronte a disguidi culturali di questo tipo infierire su un solo autore, per di più defunto. Non soltanto: sparare su Rorty è diventato a un certo punto, nella cultura filosofica degli anni Novanta, uno sport così ampiamente praticato che ci si sorprende che non sia stato inserito nei giochi di Atene. Eppure, mi dispiace, ma il procedimento di Rorty, con la sua tipica tendenza alla semplificazione brillante, e alla falsa dicotomia, riassume bene gli elementi confondenti che ci hanno portato a trattare così maldestramente la nozione di interpretazione, tradotta in facile burattino, a cui appiccare il fuoco senza sforzarsi più di tanto di vedere che cosa si stava bruciando. Con il risultato – questo è il mio giudizio – non di buttar via il bambino con l'acqua del bagno, bensì, di buttare via il bambino conservando con ogni cura l'acqua del bagno.

3. *Sbarazzarsi di NF*

Ritornando all'asserto nietzscheano, la prima precisazione necessaria è che nessuno dei teorici dell'ermeneutica standard, ossia Hans Georg Gadamer, Paul Ricoeur, Luigi Pareyson, che io sappia, l'ha mai sostenuto: visto il carattere scarsamente sintattico dell'enunciato, dal punto di vista a cui i tre autori erano formati, sarebbe stato assurdo citarlo con approvazione. (Lasciamo da parte per ora il caso di Gianni Vattimo, le cui posizioni da un certo punto in avanti si intrecciano e si confondono con quelle di Rorty, e che ha continuato a polemizzare con chi gli si opponeva, a volte identificandosi senz'altro nel *bullshit* a cui le sue tesi venivano ridotte.)

La seconda precisazione è piuttosto ovvia: se si interpreta NF come descrizione effettiva del mondo, e di ciò che esiste, e di quali tipi di cose il mondo è popolato, l'asserto è insensato. L'obiezione è fin troppo facile: se per voi non ci sono fatti, solo interpretazioni, perché non vi buttate in un pozzo invece di andare a Megara, come chiedeva Aristotele? Evidentemente, non vi buttate perché sapete benissimo che l'interpretazione della realtà in termini di "pozzi in cui è meglio non buttarsi" è preferibile a quella in termini di "pozzi soltanto immaginati o sognati": ed è ovvio che le ragioni per cui la prima è preferibile è che esistono fatti di un certo rilievo che la riguardano. Nel gran clamore suscitato da queste ovvietà, la protesta: "D'accordo, ma non ci stiamo riferendo ai fatti come i pozzi, o ad altre simili evidenze, ma a fatti oscuri e controversi," suona debole e inutile, ed è rimasta per lo più giustamente inascoltata. In effetti non ho mai capito il cosiddetto antirealismo o scetticismo o relativismo "moderati". Se sono solo i fatti oscuri ad essere interpretazioni, perché scaldarsi tanto?

D'altra parte però (terza precisazione), chi sostiene che i fatti non interpretati sono i soli fatti disponibili si mette in pasticci da cui gli sarà difficile risollevarsi, perché allora dovrà farci capire come mai le 460 e più tracce accusatorie a carico di Raffaele Sollecito e Amanda Knox nel processo di Perugia non sono servite a evitare che l'uno e l'altra fossero assolti, nel processo di secondo grado. È chiaro che con "fatti disponibili" si intende qualcosa di diverso: quei fatti-tracce o prove empiriche non erano propriamente fatti a disposizione dell'accusa, benché fossero stati raccolti a suo vantaggio. Se poi il *traccista*, per così dire, sostiene che i fatti sono ciò che "c'è", allora siamo d'accordo, ma in un senso preliminare di "ci sono", ci sono anche le interpretazioni, cosicché il nostro problema non è l'esserci dei *fatti* o delle *interpretazioni*, ma l'esserci degli uni e delle altre... Insomma è la vecchia questione della metafisica, che come i metafisici di oggi sanno molto bene non si risolve con categorizzazioni semplicistiche, ma richiede una consapevolezza categoriale raffinata, rispetto alla quale la semplice dicotomia di fatti e interpretazioni, specie se usata in questo modo, risulta ridicola. (Forse un uso più interessante è quello che ne fa per esempio Luigi Pareyson nella sua *Estetica*, in cui postula un ricorso alternato di fatti e interpretazioni.)

Il problema comunque, in posizioni di questo tipo, è la sistematica confusione effettuata tra epistemologia e ontologia: la distinzione fatti/interpretazioni è visibilmente *epistemica*, e non *ontologica*. Per esempio, il realista ingenuo, che dice: "esistono – ci sono – solo fatti-tracce" sta confondendo il "ci sono" (ontologia) con il "vedo-sento" (epistemologia), o anche l'"esiste" con il "è un dato epistemico". È chiaro, ed è ben noto a tutta la tradizione dell'empirismo Kant incluso, che al centro di ogni credenza c'è qualche input sensoriale che l'ha originata; ma di qui a dire che esistono solo gli input sensoriali ne passa molto, e quel che passa è appunto la confusione tra epistemologia e ontologia (curiosamente, Maurizio Ferraris interpreta la totalizzazione del fatto-traccia come correttivo di tale confusione... ma questo è un passaggio le cui ragioni mi sfuggono, e lascerei da parte la questione).

Ora è chiaro anche (quarta precisazione) che pensare addirittura a una ripartizione enciclopedica sulla base dell'asserto nietzscheano, lanciandosi in distinzioni avventurose (che già Dilthey stesso, nel tardo Ottocento, aveva sperimentato) tra scienze fattuali e scienze ermeneutiche, è se possibile ancora più bizzarro. Che cosa dobbiamo dire, per esempio, dell'informatica, o delle scienze cognitive, o della matematica stessa: dove le collochiamo? Tra i fatti? Nel regno delle interpretazioni? Tutta la filosofia "enciclopedica" della scienza, nel Novecento, ha tentato ricombinazioni varie delle diverse *epistemai* scientifiche, a volte anche ipotizzando grandi sintesi: per esempio su base matematica (strutturalismo), o sociologica, o biologica, o bio-sociologica (la teoria della complessità). E anche, naturalmente, su base ermeneutica: perché è semplicemente ovvio che tutti sempre e costantemente interpretiamo, anche gli scienziati duri e puri lo fanno, esattamente come tutti e sempre tocchiamo e sentiamo, e urtiamo contro fatti più o meno soffici. Ma queste mosse sono per lo più di scarso utilizzo: prendete un concetto *estensibile*, come *vita*, o *società*, o appunto *interpretazione*, e non è difficile vedere che potete includerci qualsiasi cosa. E allora? Che vantaggio ne avete?

D'altra parte, se si è minimamente consapevoli della natura della ricerca scientifica, ci si accorge presto che la distinzione tra scienze ermeneutiche e scienze fattuali zoppica, ed è fin troppo facile adottare non soltanto la noiosissima teoria della "terza cultura" (e perché non quarta, o quinta, o infinite culture?), ma anche più raffinate ma altrettanto

inutili soluzioni pluralistiche e gradualistiche. Si esclama allora “c’è fatto e fatto e c’è interpretazione e interpretazione!”; oppure si precisa: “Ci sono interpretazione e fattualità ovunque, in gradi diversi nei diversi saperi”. Ma in ogni caso si perde il senso della distinzione originaria: perché evocarla, se poi si intendeva sbarazzarsene?

Infine (quinta precisazione) controlliamo la versione più raffinata della teoria, quella che – io suppongo – era forse alla base della posizione debolista, e se volete ermeneutico-postmodernista. Si tratta sostanzialmente della tesi fallibilista popperiana, che come tale non è certo una posizione metafisica, ma metodologica, e volendo ha anche stretti legami (come rilevava Lakatos, contro le aspettative di Popper) con l’hegelismo. Essa dice, adattata nei termini di NF: quando lavoriamo, nella scienza, in filosofia, nei dibattiti processuali e nelle discussioni pubbliche, dobbiamo sempre e sistematicamente adottare un principio di *rivedibilità* dialettica delle nostre posizioni. La questione metafisica dell’esistenza o meno di fatti come vedete si allontana, e in qualche misura lo sguardo si allarga: il principio metodologico di fattualità, che dice: “Andiamo un po’ a vedere come stanno i fatti”, è solo uno dei principi di metodo che guidano le nostre inferenze, spingendoci a credere o a dubitare. Ed è ovviamente solo uno dei principi che secondo l’assunto occorrerebbe “indebolire”.

Ecco allora una ragionevole interpretazione debolista di NF: “Poiché quando discutiamo sui fatti ciò su cui discutiamo sono le interpretazioni, non possiamo usare la fattualità come principio del tagliar corto, che blocca la discussione”. Anche questa tesi però a mio avviso non funziona. Se è assunta (interpretata) in senso fattuale, ovvero: questo è un fatto, rispetto al quale dobbiamo tagliar corto, non è soltanto autocontraddittoria, è anche *falsa*. Ci sono infiniti casi di fattualità dure e crude, che entrano nelle discussioni e come tali devono parlare. (Tipico argomento, che riferisco con le parole di un giovane medico di Amnesty International: “É semplicemente *vero* che un mio collega è stato torturato e ucciso, ed è un *fatto* il fatto che quasi metà dell’umanità muore per malnutrizione e povertà”). Se invece è interpretata in senso debole (come si presume volessero i debolisti), è in fondo superflua: non c’era bisogno di tale strepito per dire ciò che tutti sappiamo: che a volte i fatti ci urtano, e a volte no.

4. *Staccate la spina del postmodernismo!*

Tolta di mezzo la fuorviante questione dell’aforisma 22, vorrei dire che la colpa più grave del rortysmo (ripeto: categoria vasta, includente un buon numero di operatori culturali, e non tutti di professata fede rortyana) non è stata tanto quella di portare allo sbando una interessante e intelligente tradizione, fornendone un’immagine falsa e superficiale. La colpa più grave a mio avviso fu rendere impossibile la giusta critica delle sciocchezze spacciate sotto la voce “postmodernismo”, con ciò bloccando il dibattito in una chiacchiera irrilevante, senza vere accuse né vere difese.

In altri termini, capire che cosa veramente fossero l’ermeneutica, il debolismo e il postmodernismo non è forse un’operazione particolarmente *appealing*. Ma il punto è che le versioni impasticciate e fuorvianti delle tre posizioni, fornite tanto da Rorty quanto dai loro critici, hanno reso difficile se non impossibile capire che cosa in esse o in alcune loro versioni fosse sbagliato, con il risultato di prolungarne non la vita, ma *l’agonia*.

Tanto è vero che è ancora contro il postmodernismo, ormai agonizzante da circa due decenni, che muove il dibattito attuale su realismo e antirealismo. Ed è ancora all'antico detto nietzscheano che si riferisce per esempio Diego Marconi, in un articolo apparso su *Repubblica* (dicembre 2011), professando il suo interesse per il “nuovo realismo” lanciato da Ferraris. E Marconi è un solo esempio, ma credo particolarmente buono. Infatti, Marconi conviene di chiamare senz'altro “intuizione ermeneutica” il detto NF. Certo in linea di massima chiunque può decidere di chiamare come vuole quel che vuole, ma è davvero bizzarro chiamare “intuizione ermeneutica” ciò che nessuno dei maggiori teorici dell'ermeneutica ha mai sostenuto. Forse c'è qualche ragione per stabilire una connessione tra ermeneutica e NF (per esempio: l'uso idiosincratico rortyano del primo termine). Ma che cosa direbbe Marconi se noi chiamassimo “intuizione diegomarconi”, d'ora in avanti, la tesi secondo cui “ciò che conta nel linguaggio è che certe espressioni linguistiche siano effettivamente usate”, che figura a pagina 180 di un suo scritto degli anni Ottanta? Non credo che questa tesi gli piaccia del tutto; ma se avessimo fortuna con la nostra convenzione, sulla base dell'intuizione diegomarconi potremmo bloccare a priori ogni sua protesta (l'uso è ciò che conta!).

In conclusione, credo che il progetto del “nuovo realismo” nel cui nome si presenta la critica di NF, abbia qualche ragione al suo attivo. La prima di queste ragioni, come ho cercato di spiegare in *Introduzione alla verità* (e in altri scritti)², è piuttosto semplice, ed è che i nuovi mezzi tecnici di circolazione della verità (delle informazioni vere) e di ricostruzione della realtà (come ciò che rende vero o falso quel che diciamo) non risolvono certo le nostre perplessità epistemologiche, ma ci mettono di fronte a un diverso rapporto con i concetti di realtà e verità. Diverso non tanto rispetto ai greci, che li inventarono, ma piuttosto rispetto al tardo Ottocento, l'epoca del “nichilismo europeo”, in cui Nietzsche dichiarava appunto NF. È importante che la filosofia interpreti questo cambiamento, e renda note le sue interpretazioni di questi fatti.

Tralascio qui di precisare i dettagli di tutto ciò, e di come la filosofia contemporanea sta rispondendo a queste esigenze. Ma si capisce che a mio avviso lo “spettro” di cui parla Ferraris (lo spettro del nuovo realismo), è tutt'altro che spettrale, e ha una solida realtà e consistenza: nella pratica politica, in quella scientifica e filosofica, e nel parlare e pensare comune. Le buone ragioni del progetto però sono come soffocate da tre inclinazioni metodologiche, che ho ascritto a un impianto di pensiero genericamente rortyano (ma ripeto: Rorty non è stato l'unico e il solo responsabile – qui ho fatto valere l'intuizione diegomarconi un po' slealmente). La prima è la tendenza al *parassitismo critico*, cioè a caratterizzarsi per contrapposizione a qualcosa (nello specifico al vecchio postmodernismo, di cui nessuno in fondo ha più paura: o forse sì?). La seconda è la tendenza a confondere tesi *metodologiche* (o metateoriche) e tesi *metafisiche*, di cui ho detto. La terza (conseguenza naturale della prima) è la tendenza a costruirsi *strawmen*, ossia versioni stupide e semplificanti delle tesi che si intende discutere. Curiosamente, queste tre tendenze sono anche ciò che ha caratterizzato a mio avviso le versioni più superficiali e fastidiose di postmodernismo e debolezza (la critica del “logocentrismo” che non si sa bene neppure che cosa sia, la trasformazione di Aristotele in una specie di ragioniere, e

² *Introduzione alla verità*, Bollati Boringhieri, Torino 2011. Cfr. anche *Menzogna*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 116 e ss.

della metafisica in una bizzarra impresa creatrice di violenza e sventura... come se non fossero gli esseri umani, ma le discipline filosofiche, ad essere responsabili di guerre e massacri...). Inoltre, a ben guardare si tratta di fallacie *ermeneutiche*, ossia di interpretazione: e proprio la tradizione ermeneutica ha chiarito molto bene i rischi connessi a queste procedure (vedendoli come deviazioni ed errori dell'*explicatio*). Forse prima di liquidare l'"intuizione ermeneutica", costruita e resa credibile sulla base dell'intuizione diegomarconi, bisognava studiare un po' di ermeneutica...

Un sospetto: non sarà che questa ostinazione a soffermarsi sull'agonia del postmodernismo, e del pensiero debole, e della filosofia continentale in genere, corrisponde al disperato tentativo di far sopravvivere, nonostante tutto, un linguaggio o uno stile filosofico ormai morto e finito? Forse, nessuna delle prospettive di cui sopra è davvero "finita", ma certo c'è un modo di fare filosofia (per semplificazioni opportunistiche, false dicotomie e uomini di paglia) che non ha più alcuna utilità pratica, e che però continua a occupare le nostre chiacchiere; dico: di noi della nostra generazione. Non sarà che, invece di insegnare ai più giovani la fine di questa o quella teoria del passato, aumentando colpevolmente il rumore che ci affligge, dovremmo seriamente ricominciare a imparare?

5. *Post-scriptum*

Poiché so che le tre tendenze sono ancora molto attive nel *mainstream* filosofico italiano, è meglio precisare i punti essenziali: 1. la tesi NF = "non ci sono fatti, solo interpretazioni" (af. 22 di *Al di là del bene e del male*) non mi sembra sia stata la tesi caratterizzante né dell'ermeneutica, né del postmodernismo, né del pensiero debole, e per di più è stata sostenuta da Nietzsche come un paradosso, accompagnata dalla sua correzione autoironica ("e anche questa è un'interpretazione"); 2. se assunta con la sua correzione, NF può valere come tesi metodologica e non metafisica, e rientra nel quadro delle proposte di indebolimento metateorico, caratteristiche del secondo Novecento (es. il fallibilismo di Popper e di altri); 3. anche interpretata come tesi metodologica, NF è discutibile: se intesa in senso moderato è irrilevante, e se intesa in senso assoluto oltre che autocontraddittoria è falsa (esistono verità e fattualità non rivedibili); 4. la tendenza a scambiare tesi metodologiche per tesi metafisiche, sparsamente diffusa nella filosofia analitica, ha portato alcuni a fraintendere il significato delle filosofie europee del secondo Novecento, e a interpretarle come forme di assurdo antirealismo, ben esemplificato da NF (senza correzione autoironica); 5. ciò ha determinato una situazione di confusione sistematica, tale per cui non si è avuta né una buona accusa, né una buona difesa delle filosofie continentali di cui sopra, e si è dato ampio spazio alle loro versioni più superficiali e fuorvianti; 6. l'esito di tutto ciò è la lunga agonia del postmodernismo: nome generico per indicare la filosofia continentale, e ormai in declino da una ventina d'anni, ma che ancora vale come unico termine di riferimento polemico; 7. un sospetto: questa insistenza critica sulle filosofie degli anni Ottanta forse non serve a protrarre la vita di quelle filosofie (che probabilmente non erano sempre e del tutto disprezzabili), ma a prolungare artificialmente lo spazio riservato a un modo di fare filosofia, tipico della mia generazione, che a mio avviso è ormai morto e finito.

CoSMo
Comparative Studies in Modernism

1/2012