

LO SPECCHIO DEL REALISMO

Conoscenza e affettività del testo letterario

Pino MENZIO

ABSTRACT • An analysis of the metaphor of the mirror confirms that literary realism is not a mere and optically objective reflection of reality, as meant by the more naïve versions of philosophical realism. On the contrary, it's an hermeneutical interpretation of the world, driven by affectivity and emotions.

KEYWORDS • Philosophy of Literature, Literary Realism, Hermeneutics, New Realism

Gli ultimi anni, segnati da varie discussioni mediatico-culturali su un possibile ritorno del realismo in filosofia, hanno registrato un certo interesse per la questione anche in sede letteraria. In tal senso, saggi come *Realismo e letteratura* di Federico Bertoni (2007) e *Il realismo è l'impossibile* di Walter Siti (2013) hanno contribuito a ribadire la convinzione che il realismo letterario è una specifica, ben individuata forma della più generale funzione di conoscenza della letteratura; e hanno segnalato che tale conoscenza "realistica" si configura, con sempre maggior chiarezza nel corso dell'evoluzione storica del realismo, quale progressiva decostruzione dell'idea di una riproduzione servile, di un'operazione banalmente e piattamente imitativa: l'opera letteraria, il romanzo o racconto realista non è (non può e non deve essere) una copia diretta della realtà di fatto, ma una sua ri-creazione interpretativa e conoscitiva – il che, come vedremo, implica le più raffinate strategie di dissimulazione della costitutiva eterogeneità del testo letterario rispetto alla realtà fattuale, capaci di rendere apparentemente (illusoriamente) coestensivi l'universo verbale e il mondo extralinguistico. Se quindi, con Siti (2013: 59), «il realismo oppone la realtà alla Realtà», cioè mostra che dietro ai fatti quali si danno usualmente vi è una verità ulteriore, un significato più ricco che la letteratura è chiamata a illuminare, il realismo letterario ha poco a che fare con il realismo filosofico, che guarda invece alla materialità diretta, agli oggetti concreti e alla percezione sensibile come unica forma di conoscenza estetica "vera" (Menzio 2016a).

Non stupisce che Bertoni e Siti, per descrivere l'incrocio tra la funzione conoscitiva del realismo letterario e la sua progressiva, inesorabile presa di distanza dalla realtà empirica, dal darsi dei fatti evenemenziali, immediati e concreti, siano ricorsi anche a un'analisi della metafora dello specchio. Questa immagine ha infatti accompagnato, con declinazioni diverse, l'intero percorso storico del realismo, in ossequio a una tendenza generale che vede la *mimesis* letteraria legarsi preferibilmente alle metafore ottiche e visive, in quanto tramite di una conoscenza netta e trasparente: tra le quali, oltre appunto allo specchio, si segnalano lo strumento ottico o la lente attraverso cui, per Proust, il lettore di un romanzo può leggere in se stesso, ma anche la finestra, il vetro, lo schermo perspicuo, il microscopio, la camera oscura, la macchina fotografica (Bertoni 2007: 91-92). Restando però allo specchio e alla sua valenza descrittiva e interpretativa del realismo letterario, secondo Siti (2013: 13) «bisogna ammettere che si tratta di uno strano specchio, costruito senza vetro e senza pellicola argentata. Con materiali del tutto inadatti allo scopo»: ciò che indubbiamente facilita l'operazione di decostruire il suo impiego ingenuo, quale

strumento, immagine o paradigma di una conoscenza obiettiva, neutrale, esente da alterazioni o limiti.

Già nell'Ottocento, infatti, si percepisce chiaramente che la metafora dello specchio ha innanzitutto una funzione retorico-strumentale. Ad esempio, quando Stendhal (nella premessa di *Armance*, nella prefazione a *Lucien Leuwen* o in vari passi de *Il rosso e il nero*) equipara il romanzo ad uno specchio, oppure loda gli artisti olandesi in quanto «pittori-specchi» capaci di riprodurre esattamente la natura, agisce con un intento strategico, per ritagliarsi una zona franca o un alibi preventivo: se la sua opera mostra il fango dell'esistenza, la malvagità degli uomini o la corruzione del mondo, la colpa non è sua (di Stendhal), ma dell'esistenza stessa che egli è tenuto a rispecchiare (Bertoni 2007: 180-181). Tale difesa, per quanto suggestiva e abilmente argomentata, mostra però le corde nel momento in cui si rifletta sul carattere intensivo e selettivo della conoscenza letteraria: quello della letteratura è uno specchio che, inevitabilmente, ritaglia e seleziona specifici nuclei del reale, sin quasi a deformarlo rispetto alla percezione usuale; se si vuole, è uno specchio che presenta al lettore dei frammenti di visione, delle scaglie o nodi densi di significato, *partes pro toto* capaci di incarnare la verità di un personaggio, una società o un'epoca, e con ciò di trasmettere una precisa conoscenza e interpretazione del mondo.

Proprio in ragione di tale carattere selettivo, e quindi conoscitivo, già nell'Ottocento si era intuito che la metafora dello specchio doveva essere rivista e modificata: «Non uno specchio piatto che si limita a riflettere la realtà ma uno “specchio ustorio” (secondo Hugo nella prefazione al *Cromwell*), uno specchio concavo che concentri in una fiamma i raggi sparsi della realtà» (Siti 2013: 50-51): un *miroir de concentration* che, lungi dal restituire un'immagine uniforme, servile e scolorita del mondo, metta a fuoco ciò che in esso è veramente significativo. Nello stesso senso anche Balzac, nella prefazione alla *Peau de chagrin*, parla dell'arte come di uno «specchio concentrico»: non un dispositivo ottico trasparente, neutro e imparziale, ma una sorta di seconda vista che permette all'autore, grazie alla sua fantasia, di «cogliere la verità in tutte le possibili situazioni», se non addirittura di «inventare il vero» (Bertoni 2007: 200, che segnala che tale immagine dello *speculum concentrationis* proviene da Leibniz). Quasi due secoli dopo tali prese d'atto, come ha osservato Orhan Pamuk, risulta a maggior ragione illusoria l'idea «che lo “specchio” dello scrittore (metafora antiquata, questa, del modo in cui il romanzo ritrae, o “riflette”, la realtà) sia perfetto e naturale». Uno specchio letterario davvero conforme, inappuntabile e obiettivo non esiste: «Ci sono solo quelli che soddisfano perfettamente le nostre aspettative, e ogni lettore e lettrice che decide di leggere un romanzo sceglie quello che si confà ai suoi gusti» (Pamuk 2012: 36).

Non solo nella letteratura l'immagine convenzionale, materiale e “realistica” dello specchio, che lo vede come uno strumento otticamente perfetto, desta perplessità, in quanto ne risulta un dispositivo parallelo od omologo, se non addirittura meccanicamente ausiliario, rispetto alla realtà. Certo, l'operazione del rispecchiamento fedele non ha nulla a che vedere con l'incorporazione materiale della realtà nel testo letterario, opzione piuttosto curiosa e tuttavia assai cara ai seguaci italiani di Searle – il che, ancora una volta, mette in crisi qualsiasi tentativo di applicare il realismo filosofico ingenuo alla letteratura (Menzio 2016a). Tuttavia è indubbio che lo specchio così inteso, otticamente fedele e perfetto nel restituire il mondo, non aggiunge nulla al mondo stesso: in particolare, non aggiunge quell'aspetto squisitamente letterario di montaggio, e quindi di conoscenza e interpretazione, del reale che permette di andare oltre la sua materialità oggettiva, di osare di più in termini ermeneutici, di portare alla luce quegli elementi del mondo che non si possono cogliere direttamente, a prima vista. La semplice duplicazione speculare, l'ostensione dell'immediata evidenza, per quanto lateralmente (otticamente) invertita, rischia anzi di ostacolare quella comprensione della realtà che pure è implicita nella “riflessione”: che non è solo, percettologicamente, un'esperienza ottica, ma è anche, metaforicamente, un'esperienza

mentale, «il tornare a se stesso del pensiero dopo che si è posato su cose e su concetti e idee di cose» (Rigotti 2007: 51) – operazione che implica un “di più”, quell’elemento interpretativo, combinatorio o creativo che non solo nella letteratura, ma anche nella filosofia, mette capo a un ampliamento del reale, se non a una vera e propria invenzione. In effetti nella storia della filosofia, almeno fino all’affermarsi della modernità, ha largamente dominato l’idea per cui «la nostra mente riflette, come specchio, la natura delle cose, sicché basta affinare lo strumento, renderlo lucido, levigato, *sine macula*, per approssimarsi sempre più alla verità fino a raggiungerla» (Rigotti 2007: 59). Secondo tale realismo tradizionale, che ha tra i suoi nuclei più salienti la scolastica e Cartesio (e che, come ha segnalato Rorty, è entrato in crisi a partire da Kant, configurandosi sempre più irrimediabilmente come realismo ingenuo), «quando la nostra mente avrà riflesso perfettamente le cose, allora conosceremo perfettamente la verità, che non potrà che mostrarcisi in tutta la sua evidenza» (Rigotti 2007: 59): circostanza in cui la filosofia diventerebbe propriamente una scienza, come si augurano Searle e i suoi seguaci.

Tale realismo ingenuo, però, trascura che nessun processo conoscitivo, tanto meno quello filosofico così delineato, può essere davvero integralmente oggettivo e scientifico, in quanto esso: a) è accompagnato, mediato e condizionato dalle modalità cognitive della mente umana, tra cui vi è anche, inevitabilmente, l’adesione a determinati presupposti storico-culturali, quelli appunto in cui tale processo si inserisce; b) la percezione materiale da cui esso parte fornisce dati puramente grezzi ed elementari, sin dall’inizio intrecciati a progetti, speranze, timori, aspettative; e soprattutto c) esso, come qualsiasi altro processo conoscitivo, è inevitabilmente mediato dal linguaggio, come ben sanno i cultori della letteratura: la quale appunto e non casualmente, se guardiamo all’evoluzione della metafora dello specchio in chiave soggettiva (o de-oggettivante), si propone ancora una volta come esempio o modello di ciò che accade in altri campi del sapere. Come è stato sottolineato, infatti, nella creazione letteraria lo specchio è collocato non all’esterno, bensì «*nella mente* dello scrittore: è lo strumento di una percezione mediata e filtrata dal linguaggio, tradotta negli schemi della fantasia poetica, calata nei dispositivi retorici e simbolici della costruzione narrativa» (Bertoni 2007: 208). L’uso di questo specchio, grazie a cui ci si allontana dall’empiria per conoscerla meglio, porta ad una ricostruzione del reale che confina necessariamente con la sua invenzione: in tal senso, per Filippo La Porta (2010: 52), «lo scrittore realista “inventa” sempre una realtà, che però è un’invenzione in cui altri si riconoscono», in cui riescono a cogliere «la logica stessa delle cose, altrimenti opaca o nascosta». Tale ri-creazione del mondo «ci parla di noi, di qualcosa che abbiamo tutti in comune, della verità sommersa del nostro tempo e della nostra condizione»: il che accade di necessità attraverso un “di più” rispetto alla mera riproduzione speculare, alla duplicazione otticamente perfetta o all’immagine fotografica (ammesso che quest’ultima non sia già interpretativa, perché comunque individualizzata e selettiva rispetto alla totalità del mondo). Ovvero, come afferma Gadamer in *Verità e metodo*:

Che cosa sia il riconoscimento [proprio dell’esperienza artistico-letteraria], nella sua essenza più profonda, non lo si capisce se ci si limita a osservare che in esso viene conosciuto di nuovo qualcosa che già si conosce, che il conosciuto viene riconosciuto. Il piacere del riconoscimento consiste piuttosto nel fatto che in esso si conosce *più* di ciò che già si conosceva (Gadamer 1983: 146).

Grazie a questa operazione creativa (o trasposizione conoscitiva) la realtà riceve un incremento d’essere, si presenta con una verità che non possiede nell’esperienza comune. Qualsiasi argomento, tratto dal mondo concreto, dalle vicende quotidiane, dalla storia o dalla mitologia, viene innalzato dalla rappresentazione artistico-letteraria, quando è riuscita, alla sua verità più piena e definitiva: «Dal punto di vista della conoscenza del vero, l’essere della rappresentazione è più che l’essere del materiale rappresentato, l’Achille omerico più che il suo

modello» (Gadamer 1983: 146-147)¹. Come è evidente, questo “di più” mette fuori gioco qualsiasi idea di *mimesis* intesa come riproduzione speculare otticamente perfetta, come restituzione pedissequa e servile. Anzi, per Gadamer lo specchio ha uno statuto ontologico ancora inferiore a quello della copia. Nell’essenza della copia, infatti, «è implicito che essa non ha altro compito che di uguagliare il modello. Il criterio della sua adeguatezza è che nella copia si riconosca l’originale». L’immagine speculare, viceversa, non è altro che «una pura apparenza, non ha nessun essere effettivo e si può concepire nella sua effimera esistenza solo come dipendente dal fatto di specchiarsi» (Gadamer 1983: 172, 174): se si vuole, è un’immagine fatta apposta per dar ragione al realismo filosofico ingenuo, ponendo tutta l’importanza sull’oggetto di partenza.

Per contro, l’immagine estetica nel vero senso della parola ha un suo essere proprio. Questo suo essere di rappresentazione, cioè appunto ciò in cui essa non si identifica con il raffigurato, le dà, in confronto alla pura copia, il carattere positivo di immagine. Persino le tecniche moderne dell’immagine [fotografia, cinema, video-arte] possono venire usate artisticamente nella misura in cui permettono di trar fuori dal raffigurato qualcosa che non è dato nel suo aspetto comune, nel suo modo di presentarsi puro e semplice. Una immagine di questo tipo non è una pura copia, giacché rappresenta qualcosa che senza di essa non si presenterebbe in quel modo. Essa dice qualcosa di più circa l’originale (Gadamer 1983: 174).

Restando però alla metafora dello specchio, alla sua storia e al suo ruolo nella teoria e nella scrittura letteraria, è ovvio che tale immagine può anche comparire all’interno di un testo narrativo o poetico, acquisendo una specifica valenza poetologica, autoreferenziale o metaletteraria. In tale veste, essa può operare non solo nel senso “realistico” che abbiamo descritto sinora, cioè come indice e tramite del realismo letterario; ma può anche operare nel senso di una particolare astrazione, come accade ad esempio nel *Sonetto in -yx* di Mallarmé. Come è noto, questa poesia disegna un contesto di progressivo, inesorabile svuotamento di qualsiasi significato umano. In una mezzanotte segnata dall’angoscia più pura e tagliente, dopo il fuoco di un tramonto (in buona sostanza, la morte di Dio di Nietzsche) che ha consumato tutti i sogni personali, gli ideali storici, le convinzioni politico-religiose di un’epoca (sogni e illusioni i cui resti non sono raccolti da alcuna «anfora cineraria»), la poesia descrive una «stanza vuota» in cui non si danno né oggetti visibili (la misteriosa «piega»), né suoni, né persone: se è vero che il proprietario della stanza, il Maestro o poeta, è disceso agli Inferi come Orfeo, recando con sé la propria poesia in quanto «solo oggetto di cui si onora il Nulla». Al culmine di questo svuotamento, combustione o nullificazione, come nucleo prospettico e chiave risolutiva di questa impeccabile descrizione poetica del nichilismo contemporaneo, compare appunto, accanto ad una «finestra deserta», l’immagine di uno specchio: la cui cornice dorata, davvero ottocentesca nel suo fregio di nuvole fiammanti, ninfe e liocorni, a propria volta descrive (o simboleggia) il tramonto del sole. Tale cornice rinserta l’«oblio», cioè una nuova nullificazione; e tuttavia nello specchio si riflette qualcosa, lo «splendente settetto» conclusivo, ovvero le sette stelle dell’Orsa Maggiore. Questa immagine in chiusa ha anzitutto un carattere autoreferenziale, giacché il «settetto» sta appunto ad indicare le sette coppie di rime del sonetto stesso; ma l’incidersi delle stelle nel testo indica anche la capacità della poesia di farsi eco, segno o testimonianza di un’arcana armonia del cosmo – il suo compito di rispecchiare la legge che governa l’universo, di sillabare il ritmo misterioso e nitido dei rapporti esistenti nel mondo.

Le sue pure unghie l’onice altissime dedicando,
L’Angoscia, in questa mezzanotte, lampadofora,

¹ Sulla categoria di verosimile in Aristotele, e sulla re-interpretazione della *mimesis* aristotelica in senso hegeliano da parte di Gadamer, cfr. Menzio 2016a: 31, 41, 48.

Sogni di vespro regge arsi dalla Fenice
 Che anfora cineraria non raccoglie

Sopra gli stipi, nella sala vuota: nessuna piega,
 Abolito gingillo d'inerzia sonora (piani
 Il Maestro andò a attingere allo Stige
 Con quel solo oggetto di cui si onora il Nulla).

Ma presso la finestra a nord deserta, un oro
 Agonizza forse lungo il fregio di liocorni
 Che fuoco avventano contro una ninfa d'acqua,

Ella, defunta nuda nello specchio,
 Pur se nell'oblio che la cornice serra
 S'incide splendente il setto in quell'istante. (Mallarmé 1980: 63)²

Come si vede, in questo sonetto la metafora dello specchio, lungi dall'aver una valenza realistica, ottiene un peculiare effetto di astrazione, in quanto l'operazione riflessiva affidata alla poesia non rinvia alla realtà storica, quotidiana e concreta ma alla legge strutturale del cosmo, al ritmo tra i rapporti formali che costituiscono il mondo, al puro insieme delle relazioni fra il tutto. Qualcosa di analogo, anche se in termini inizialmente più concreti, sembra accadere in una poesia giovanile di Franco Fortini, *Giardino allagato* (1950). Qui l'immagine speculare è data da alcune pozzanghere nelle quali, dopo un forte piovasco, si riflette un cielo ancora tempestoso in cui il vento, tra squarci (o «aureole») di luce, muove rapidamente nuvole sature di pioggia. Che questo specchio delle pozzanghere abbia a che fare con la poesia è indicato dal fatto che l'acqua, oltre a riflettere le nuvole, le aperture di luce e il volto del poeta, «rispecchia» (simbolizza, metaforizza) anche «i miei vecchi / segni»: ovvero le parole poetiche, gli elementi linguistici che propriamente costituiscono e attivano lo sguardo della poesia. Tale sguardo e tali parole, con costitutiva *pietas*, «portano / ai colori» e a nuova vita luoghi perduti nella memoria, eventi ormai velati dal trascorrere degli anni; e soprattutto, in virtù di imitazione o *mimesis*, creano una verità poetica che si affianca a quella, tangibile, delle cose concrete («i miei vecchi / segni [...] quali altri veri a fianco / delle vere cose imitano?»). È dunque vero il cielo in tempesta, ed è vera la sua immagine poetica («Doppia figura, aperto // segreto e come credo / egualmente a due cieli?»).

E tuttavia, come per le stelle di Mallarmé, viene da domandarsi se anche questo cielo fortiniano battuto dal vento non possa avere un significato ulteriore, una valenza simbolica o metaforica più ampia: se, ad esempio, non rinvii a quella tempesta del progresso economico, politico e sociale che, nella *Nona Tesi* di Benjamin (1995: 80), travolge l'angelo della Storia impedendogli di sostare; o se invece, con maggiore ottimismo e plausibilità filologica, non simbolizzi un processo storico che attraverso lacerazioni, distruzioni e traumi («Le fronde brune rotte giù / a capogiro in fondo / alle pozze di pioggia») porta a un rasserenamento, ad un cielo finalmente sgombro di nubi – a propria volta immagine dell'utopia politica realizzata, ovvero pegno di una salvezza a carattere religioso.

Le fronde brune rotte giù
 a capogiro in fondo
 alle pozze di pioggia
 dove il vento devía
 il volumi dei nuvoli

² La traduzione è leggermente modificata.

e l'acqua che rispecchia
tra le aureole i miei vecchi
segni e le pupille

quali luoghi persi portano
ai colori quale velo
quali altri veri a fianco
delle vere cose imitano?
Pende intanto questo viso
sulla greggia in transito. E vedo
me sul limite e il riso
mio che un fiato incrina è incerto.
Doppia figura, aperto

segreto e come credo
egualmente a due cieli?
Questo è il mio bene? È questo
che dai primi anni ad ora
m'accora e mi consola?
La sera vola, scrolla
fronde, una goccia annulla
l'attimo, ombra è il giardino.
E riprendo il cammino. (Fortini 1978: 98)

La metafora dello specchio, nel suo impiego in ambito letterario, risulta quindi particolarmente flessibile, indicando sia nel senso di una resa realistica del mondo, sia nel senso dell'astrazione. Da un altro e connesso punto di vista, guardando in generale ai due possibili estremi semantici di ogni messaggio, l'immagine (il simbolo, la metafora) dello specchio può innanzitutto rinviare al nulla. Questa ipotesi, non troppo distante dalla «sala vuota», la «finestra deserta» e l'«oblio che la cornice serra» di Mallarmé, si verifica ad esempio nelle arti figurative, in particolare nelle cosiddette *vanitates* barocche: nature morte in cui, insieme ad altre allegorie della caducità umana, vi è spesso anche uno specchio che non riflette nulla, ovvero riflette il nulla che è l'osservatore. Questo effetto di abolizione o nullificazione richiama alla mente la memorabile chiusa de *Gli anelli di Saturno* di Sebald – dove, dopo un intenso percorso di esplorazione, insieme geografica (l'estremo sud-est dell'Inghilterra) e spirituale, dell'entropia del mondo moderno, nel segno della malinconia e di una partecipazione costante e sobria, l'autore ritorna circolarmente al punto di partenza, ovvero agli scritti del trattatista barocco Thomas Browne. Anche qui compare l'immagine di uno specchio muto, oscurato mediante un velo di seta nera: con gesto di estrema *pietas* nei confronti dell'anima morente, perché non possa cogliere il riflesso del proprio dissolversi nel nulla.

E Thomas Browne, [...] in un passo del suo libro *Pseudodoxia Epidemica* – passo che al momento non mi riesce di ritrovare – ricorda come ai suoi tempi in Olanda, nelle case in cui era morto qualcuno, fosse usanza coprire con un crespo di seta nera tutti gli specchi e tutti i dipinti dove erano raffigurati paesaggi, persone o i frutti dei campi, affinché l'anima in procinto di lasciare il corpo non venisse distratta, durante il suo ultimo viaggio, dalla vista della propria immagine o da quella della sua terra natale, ormai perduta per sempre (Sebald 2010: 306).

Sempre in termini semantici generali, il contrario di tale nulla dovrebbe essere il tutto – o meglio, nei nostri anni, quella particolare variante tardo-moderna del tutto che è l'infinitamente

molteplice. Anche in questo caso la metafora dello specchio esercita il proprio ruolo esplicativo e interpretativo, con quel peculiare effetto di derealizzazione che si ha quando la riproduzione speculare è multipla: ovvero quando lo scrittore, facendo sembrare del tutto vera una cosa, ma al contempo suggerendo il sospetto (o la certezza) che sia falsa, crea un meccanismo in cui «la gibigianna delle menzogne può essere un corridoio di specchi senza fine» (Siti 2013: 37). Non necessariamente tale impianto narrativo dischiude una prospettiva postmodernista, se è vero che il «potenziamento del riflesso» che si ha quando gli specchi sono plurimi e si moltiplicano tra loro, producendo un numero di immagini potenzialmente infinito, ha viceversa operato, «in Plotino, Porfirio, Macrobio, nello Pseudo-Dionigi come pure in Nicolò Cusano, come modello mentale di un'ontologia neoplatonica, in cui gli ordini di realtà si presentano come riflessi sempre più tenui dell'ineffabile luce divina» (Rigotti 2007: 54-55).

Ancora una volta, riassuntivamente, la metafora letteraria dello specchio appare particolarmente flessibile nella sua capacità semantica, se è vero che può indicare verso la realtà storica concreta o verso l'astrazione, verso il nulla, il tutto o l'infinitamente molteplice. È però escluso che possa rinviare, in modo ingenuo, ad una rappresentazione-copia del reale, a una riproduzione scientifica ed esatta del mondo esterno – che è appunto quanto affermava Lukács nell'atto di distinguere la *Widerspiegelung* artistica da quella scientifica: «Al pari di quello gnoseologico, il rispecchiamento estetico vuole comprendere, scoprire e riprodurre con i suoi mezzi specifici la totalità della realtà nella sua ricchezza dispiegata di contenuti e di forme. Modificando decisamente [...] il processo soggettivo, esso suscita mutamenti qualitativi nell'immagine riflessa del mondo» (Lukács 1957: 146-147). Ovvero ancora una volta, per ritornare alle osservazioni di Siti (2013: 15-16), nell'esperienza letteraria «il realismo non è la storia di un rispecchiamento piatto e subalterno, ma di uno svelamento impossibile»: è un'impresa conoscitiva che respinge i luoghi comuni, le rappresentazioni stereotipate, i personaggi scontati o prevedibili, le vicende di maniera, i cliché di genere e sottogenere, il sentimentalismo come contraffazione dell'affettività – e che al contrario, mirando sostanzialmente all'impossibile, cerca di cogliere la realtà integrale, quale essa è per davvero. Proprio in tal senso di conoscenza totale, per Siti, il realismo letterario rappresenta una sfida alla natura e alla storia, e per questo non può allontanarsene troppo: non può cioè trasgredire le leggi naturali, i vincoli cronologici, la coerenza materiale o logica degli eventi, e deve invece giocare sul terreno della realtà di fatto, sovvertendola o eludendola sottilmente, a fini conoscitivi, secondo un principio di scostamento minimo. Il che inganna i lettori meno raffinati, convinti che la narrazione realista “che funziona” è quella che riprende (o incorpora) i fatti così come si danno direttamente, nella loro concreta immediatezza – in altri termini, quei lettori o filosofi che non avvertono che l'incorporazione letteraria è una metafora, e non un fatto reale.

Se da un lato, da Saussure in avanti, la scrittura letteraria ha un carattere eterogeneo, non omologo rispetto al reale; e se, dall'altro lato, è una forma di conoscenza e interpretazione del reale stesso, se ne deduce ovviamente che tale conoscenza sarà non-percettologica: «Tra cogliere le percezioni in contropiede e ingannare i sensi, il passo è breve: l'occhio è più primitivo della mente» (Siti 2013: 14-15), con la conseguenza che attraverso immagini analogiche o simboliche, cioè attraverso rappresentazioni letterarie fittizie, percettologicamente (inevitabilmente) non corrette, si può far comprendere qualcosa del reale che rimarrebbe altrimenti nascosto – e che rimane nascosto al percettologo *hard*, al realista ingenuo convinto che la conoscenza estetica “vera” è solo quella direttamente trasmessa dai sensi. In questa prospettiva la crisi epistemica otto-novecentesca, cioè il progressivo declino del paradigma mimetico tradizionale, che vuole l'arte come copia esatta della natura, mette capo a un'idea dell'opera letteraria come raffinata, consapevole illusione ottica. «La magia della letteratura è racchiusa in ciò che i vecchi artigiani fiorentini ancora chiamano “pittura d'inganno”, e i francesi da sempre *trompe-l'œil*» (Siti 2013:

15): è racchiusa in una rappresentazione del mondo fittizia, non coincidente con l'oggetto, interpretativa, creativa, metaforica, simbolica – e tuttavia diretta alla conoscenza del mondo stesso: una conoscenza inevitabilmente puntiforme, non integrale né esaustiva, diretta a «veder brillare nei freddi sterrati della realtà qualche fiore di Realtà» (Siti 2013: 61).

Tale coesistenza di eterogeneità e conoscenza dà corpo, in Siti, a un apparato pirotecnico di esempi che tengono insieme i due aspetti, con affermazioni (piccoli capolavori di eleganza e finezza) che sembrano pensate apposta per innervosire i percettologi *hard*: ad esempio, «quando Vulcano forgia le armi di Achille, l'illusione della vita è così perfetta che Omero descrive gli altorilievi metallici con lo stesso grado di finzionalità con cui descrive le battaglie reali» (Siti 2013: 14). Né manca una celere casistica di tutti gli strumenti letterari adoperati per tale finzionalità conoscitiva: stile, ritmo, meccanismi di contenuto e di contesto (*in primis* l'insistenza sui dettagli concreti e insignificanti, che appunto inganna i lettori più ingenui), incroci semantici, giochi col paratesto ecc. Tali strumenti determinano una serie di “effetti di reale” in senso barthesiano: in altri termini, sono procedimenti o convenzioni che danno l'impressione di un legame diretto tra referente e significante, ma che, al contrario, propriamente ri-creano la realtà di fatto, la traspongono e dislocano nell'universo verbale, con finalità conoscitive rispetto ad essa. Al contempo funzione diretta e modalità (inevitabilmente) indiretta di conoscenza del mondo, «la tecnica realista è un inseguimento infinito a rappresentare zone sempre più nascoste e proibite della realtà, impiegando artifici sempre più sofisticati e illusionistici» (Siti 2013: 22): ovvero usando quelli che lo strutturalismo ha variamente definito come operatori realisti, connotatori di mimesi, tramite di illusione realista, referenziale, mimetica ecc. (Bertoni 2007: 331-332). In termini non strutturalisti, se si preferisce, come ha affermato Mario Vargas Llosa (2011: 30), «la letteratura è una rappresentazione fallace della vita che, tuttavia, ci aiuta a capirla meglio, a orientarci in quel labirinto in cui nasciamo, viviamo e moriamo. [...] Grazie a essa riusciamo a decifrare, per lo meno parzialmente, quel geroglifico che è l'esistenza per la maggior parte degli esseri umani».

Come si sarà notato, Siti sembra quasi suggerire che, in questa raffinata e indispensabile impresa conoscitiva, gli scrittori realisti siano più “finzionali” dei simbolisti – o lo siano ugualmente, ma in un modo più sottile e inappariscente: appunto per l'abilità, il virtuosismo, il talento tecnico e la perizia combinatoria con cui riescono ad occultare i propri artifici espressivi, trasmettendo al lettore l'impressione (o meglio la certezza) di avere a che fare con un mondo saldo, coerente e del tutto omologo rispetto a quello reale: mentre invece gli oggetti, personaggi, azioni, eventi, ambienti, situazioni e problemi che lo costituiscono sono integralmente ricreati e rielaborati – ancora una volta, non sono dati di fatto immediati, vicende che sembrano essersi scritte da sé, ma costruzioni verbali che dissimulano sapientemente le tracce della loro impervia, defatigante produzione. Non stupisce che il campione di questa consapevolezza sia considerato Flaubert, che più volte, nel suo epistolario, sottolinea come non vi sia nulla di più macchinoso e “costruito” della naturalezza letteraria. La realtà (o l'effetto di realtà) del romanzo è infatti il risultato di un *tour de force* tecnico-formale, di un lavoro strenuamente metodico e applicativo: è un'illusione, suscitata innanzitutto dall'impersonalità dell'opera, cioè da quell'apparente eclissi del narratore, fittizia e simulata, in cui la mano dell'autore resta invisibile. Il che, per Flaubert, si compendia nel principio secondo cui «la prima qualità dell'Arte è l'*illusione*», che è peraltro «la vera verità» a cui l'opera narrativa può giungere (Bertoni 2007: 244-246).

Sulla falsariga di Flaubert, il più coerente dei suoi discepoli, Maupassant, affermava che «i Realisti di talento dovrebbero chiamarsi piuttosto Illusionisti», in quanto “rendere vero” ciò che viene descritto è una sorta di gioco di prestigio, una suggestione mesmerica che consiste appunto nel dare l'illusione completa del vero attraverso una composizione così abile, dissimulata e apparentemente semplice da rendere impossibile percepirne e individuarne il disegno (Siti 2013:

14). Con intenzione analoga, sempre secondo la ricostruzione di Siti, anche Chesterton, nel lodare le descrizioni dickensiane, notava che in esse le cose paiono più reali e presenti di quanto non siano abitualmente, al punto da dar corpo ad un grado di realismo quasi onirico, che non esiste nella realtà di fatto. Quest'ultima rischia anzi di risultare, dal punto di vista artistico-letterario, poco credibile: così, secondo un aneddoto verosimilmente spurio ma molto illuminante, il pubblico dell'ultima recita del *Malato immaginario* di Molière avrebbe lamentato che questi in scena "era morto male", quando aveva avuto uno sbocco di sangue che l'avrebbe fatto morire per davvero, poche ore dopo. Secondo Virginia Woolf, il realismo propriamente efficace è quello che si dispone ad evocare uno scatto, un gesto fulmineo, un'illuminazione improvvisa capace di dare senso al Tutto: è l'epifania di un significato che senza ragione, in circostanze anche banali, investe le persone e le trasmuta in simboli. Anzi, quanto più una cosa, persona o circostanza è descritta con nitore e precisione, tanto più è idonea ad acquisire un carattere simbolico (Siti 2013: 49, 25, 53). Il realismo letterario compie così una sorta di "miracolo della presenza", con quelle parole folgoranti che sono tramite del *blitzhaftes Erkenntnis* di Benjamin (2000: 510 [N 1, 1]): parole che, cogliendo dettagli altrimenti perduti nel flusso della consuetudine, azzerano le banali distinzioni percettive e illuminano così il mistero, la realtà profonda, la ragione ultima delle cose.

Ancora una volta, il realismo letterario è irrevocabilmente legato alla conoscenza, si definisce come una specifica forma o funzione conoscitiva del reale, nel *continuum* dei suoi livelli di significazione ma anche con un implicito rinvio alla sua ulteriorità: «La rappresentazione della realtà è efficace se sembra nascondere sempre un altro strato della realtà», più profondo o verticale – o se quella descritta è «una realtà frugata per rivelarne la mancanza, l'inadeguatezza a una luce superiore» (Siti 2013: 25, 60), il suo disporsi in uno spazio segnato dall'orma vuota di Dio. Ciò è vero al punto che, per Siti, si può cogliere una traccia di realismo anche in quelle scritture non mimetiche (cioè dichiaratamente finzionali o irrealistiche) che tuttavia mirano alla conoscenza, vogliono raggiungere e afferrare un nucleo profondo della realtà. Dietro il loro presentarsi, all'uno o all'altro estremo delle possibilità letterarie, come raffinate creazioni autoreferenziali (si pensi al *Sonetto in -yx* di Mallarmé) o come affabulazioni ludiche, evasive o di puro intrattenimento, esse colgono spesso nodi individuali o dilemmi collettivi difficili da circoscrivere con gli strumenti della mimesi più tradizionale, appunto perché ancora informi, inesplorati o impropriamente situati – e così si propongono come «scritture che, proprio per questo, spesso appaiono profetiche» (Siti 2013: 37). Per Siti, un esempio di tale dislocamento della funzione conoscitiva anche nei contesti artistici più strani, imprevedibili e capovolti è dato dalla pittura iperrealista, che ad un primo livello (quello che guarda all'effetto simil-fotografico) sembra un trionfo dell'artificio fine a se stesso, di una capacità di raffigurare il reale così talentuosa e virtuosistica, in termini visivi, da rendere l'immagine indistinguibile dal reale stesso. Ad uno sguardo più approfondito, però, si nota che gli oggetti rappresentati hanno contorni troppo nitidi, sono troppo delineati e precisi per essere davvero credibili. Nel suo proporre una realtà più vera del vero, quindi, tale pittura riflette piuttosto l'irrealtà del mondo contemporaneo: che va appunto compresa attraverso l'arte, e non rimossa fuggendo grottescamente verso gli oggetti, la cosalità e la percettologia *hard*.

A proposito della funzione conoscitiva della letteratura, abbiamo già avuto occasione di suggerire che quella trasmessa dai romanzi, i racconti e le poesie è una conoscenza affettivamente connotata – e quindi, come tale, strettamente connessa alla soggettività dell'individuo, sia esso l'autore o il lettore del testo: è una conoscenza che si esplica in modi partecipativi e comprensivi, attraverso una specifica vicinanza sentimentale ed emotiva nei confronti delle persone, cose ed eventi raffigurati (Menziò 2010). Di solito, nell'illustrare questa tesi, si rinvia al pensiero di Martha Nussbaum, che nell'importante volume *Il giudizio del poeta* (1995) ha appunto sottolineato il carattere empatico e identificativo della conoscenza letteraria, che porta il lettore a

mettersi nei panni dei vari personaggi, rivivendo dall'interno le loro esperienze affettive ed emozionali: il che promuove la sua apertura umana, l'eliminazione delle sue unilateralità ideologiche, la sua pluralizzazione come soggetto. Ma la tesi che la letteratura sia una forma di conoscenza affettivamente connotata non emerge solo nel pensiero anglosassone, ma è ben radicata anche nella tradizione continentale. Così ad esempio, nella *Critica del Giudizio* di Kant, che pure non attribuisce all'esperienza estetica un valore direttamente conoscitivo, il bello (ovvero l'opera letteraria riuscita) suscita «un sentimento d'amore e intima inclinazione»; in altri termini, grazie alla propria connotazione affettiva, «il bello ci prepara ad amare qualche cosa, anche la natura, senza interesse» (Kant 1997: 217, 209). Nell'*Estetica* di Hegel, viceversa, è esplicito il riconoscimento che l'opera artistica, in quanto manifestazione sensibile dell'idea, è una forma di conoscenza del reale; ma è altrettanto evidente che tale conoscenza ha carattere affettivo e partecipativo, in quanto «agli occhi della concezione e configurazione poetica ogni parte, ogni momento deve essere per sé interessante, per sé vivente, ed essa indugia quindi con gioia nel singolo, lo dipinge con amore e lo tratta come una totalità per sé» (Hegel 1997: II, 1097). In ciò l'esperienza artistica e letteraria si contrappone al pensiero filosofico, che, trascurando le particolarità individuali delle cose, accorpa tutte le manifestazioni della vita, della realtà e del mondo in categorie generali e astratte, e con ciò le volatilizza. Sempre in ambito continentale, un'analogia valorizzazione della letteratura come conoscenza affettivamente connotata si ha anche nello storicismo tedesco di fine Ottocento, con la sua distinzione tra il *Verstehen* delle scienze umane (in cui rientra, ovviamente, anche la letteratura) e l'*Erklären* delle scienze naturali. Mentre il metodo di queste ultime richiede il distanziamento dell'osservatore, il *Verstehen* umanistico-letterario è una comprensione di indole partecipativa e immedesimativa, fondata sulla *sympatheia*, il coinvolgimento umano, l'apertura di un orizzonte dialogico in cui l'Altro (il mondo, le persone, le cose) non può mai essere un oggetto a disposizione, liberamente manipolabile (Menzio 2010).

Il carattere affettivo della conoscenza letteraria è, ovviamente, anche al centro delle riflessioni degli scrittori e dei poeti. Il che vale, non da ultimo, per Siti, se è vero che in lui la simpatia del narratore realista per gli oggetti concreti è «la devozione-per-il-mondo di chi nel mondo non sa vivere» (Siti 2013: 49): è un tratto esplicitamente affettivo che testimonia un'incertezza esistenziale, una vera e propria mancanza d'essere, che riesce a trovare negli oggetti un paradossale sollievo. Per l'affettività della letteratura, però, uno dei paradigmi poetico-culturali più rilevanti è costituito da Rilke: che, in alcuni punti cruciali del suo epistolario, analizza la pittura di Cézanne in quanto esempio più forte e persuasivo di un amore artistico, e quindi poetico, rivolto indistintamente a tutte le forme del reale, senza operare preferenze o distinzioni di sorta, né appellarsi a gerarchie valoriali collettive o personali. Tale adesione al mondo nella sua interezza, con il suo corollario di attenzione, devozione micrologica e cura creaturale, rappresenta per Rilke il principio (cioè il momento iniziale e il nucleo concettuale primario) di una poetica della vicinanza: è «la semplice vita di un amore che si è costituito, che, senza affatto vantarsene, si accosta a tutto, senza accompagnamenti, discreto, silenzioso. Il lavoro vero e proprio, la pienezza dei compiti, tutto inizia solo dietro a questo costituirsi» (Rilke 1950: I, 208)³: nel senso più stretto, la creazione letteraria può iniziare *solo dopo* l'attivarsi della dimensione affettiva e partecipativa della conoscenza. Appunto in questi termini, la letteratura si propone come modello di una posizione etica più ampia, che eccede i ruoli di scrittore o lettore, ed opera nella realtà complessiva della vita, dei rapporti quotidiani e dell'esperienza sociale (Menzio 2010).

Nell'enunciare questo modello etico-letterario in termini generici, c'è senza dubbio il rischio che esso sembri una posizione latamente retorica, oppure il frutto di un automatismo del pensiero,

³ Lettera a Clara Rilke del 19 ottobre 1907. Per un'analisi più ampia di queste posizioni rilkieane cfr. Menzio 2013: 258-260.

la trasposizione un po' rapida di principi teorici individuati in un contesto assai diverso. Per evitare questi pericoli, merita chiarire tale posizione etico-letteraria più nel dettaglio. Essa suggerisce innanzitutto di porsi di fronte al mondo in un atteggiamento di conoscenza – o meglio, dato che non è possibile conoscere *tutto* il mondo, la realtà, gli eventi, le persone ecc., suggerisce di porsi in un atteggiamento di costitutiva apertura verso la possibilità della conoscenza. Questa disposizione indebolisce o esclude il giudizio immediato, e consente di attivare (o di ammettere come sempre attivabile) un percorso di approfondimento, che porti ad una integrazione, correzione o scomparsa dei propri inevitabili pregiudizi – o che eventualmente li confermi, ma solo come il risultato di una loro mobilitazione o verifica. In secondo luogo, questo modello etico-letterario suggerisce che tale conoscenza (meglio, che ogni conoscenza) non sia mai separata dalla dimensione affettiva, sentimentale ed emozionale: e ciò tanto dal lato della persona conoscente, chiamata a tener conto della propria soggettività nel conoscere il mondo, quanto dal lato delle persone (etnie, società, religioni, classi ecc.) eventualmente conosciute, di cui occorre sforzarsi di comprendere gli affetti, le ragioni, le paure, le motivazioni personali – il che approfondisce e arricchisce ogni processo conoscitivo, e soprattutto lo allontana da quella tipica veste “oggettiva” delle tecnoscienze e dell'economia, che in realtà mira a funzionalizzare ogni aspetto del mondo in chiave produttiva. Infine, il modello proposto dalla letteratura suggerisce che la tonalità affettiva fondamentale di ogni conoscenza sia la *pietas*, cioè la consapevolezza di quella radicale caducità creaturale che accomuna gli umani, la natura e il mondo: il che dovrebbe portare ad un atteggiamento di cura, premura, dedizione e amore, e quindi ad una diminuzione della violenza individuale e collettiva.

Viene senz'altro spontaneo obiettare che quella così delineata è una posizione buonista, irenica e consolatoria, di facile presa retorica e di comoda applicazione saggistica: ma non è affatto detto che le cose stiano così. Infatti, come abbiamo avuto occasione di notare in merito a Robert Walser (Menziò 2016b), è assai probabile che un atteggiamento del genere aumenti di molto la vulnerabilità del soggetto, in quanto lo espone nel modo più immediato ai traumi, le ferite e i disinganni di una realtà che, molto spesso, sembra compiacersi di infrangere ogni possibile illusione sulla bontà del mondo. Così, risulta assai più difeso dai fallimenti della storia l'individuo scettico e disincantato, il conservatore che vede nell'hegeliana «immane potenza del negativo» una conferma dei propri presupposti pessimistici, piuttosto che il progressista che viene periodicamente, se non quotidianamente, smentito nella propria fiducia (o ingenuità) storicistica nel migliorare delle umane sorti: il che porta a supporre che il cinismo sia, in fondo, una forma di difesa preventiva rispetto agli urti e alle ferite che l'esperienza storica porta di regola con sé. E tuttavia la vulnerabilità (la “debolezza” in senso esistenziale, e non solo filosofico) implicita nel modello che stiamo analizzando, può implicare un peculiare arricchimento, ottenuto, come spesso accade, a un certo prezzo: quello di una conoscenza che, per dar conto delle contraddizioni del reale, tiene conto delle contraddizioni proprie, cioè della necessità di rimanere (o di rifarsi ogni volta, secondo la poetica ungarettiana) *consapevolmente ingenua* di fronte all'esperienza – se si vuole, della necessità di pagare il prezzo delle proprie ferite per rimanere a contatto con il mondo, in tutti i modi in cui esso si esplica, e per averne una comprensione più profonda.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. (1995), *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi: 75-86
- Benjamin, W. (2000), *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann e Enrico Ganni, tr. it. di Renato Solmi, Antonella Moscati, Massimo De Carolis, Giuseppe Russo, Gianni Carchia, Francesco Porzio, Torino, Einaudi

-
- Bertoni, F. (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi
- Fortini, F. (1978), *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi
- Gadamer, H. G. (1983), *Verità e metodo*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani
- Hegel, G. W. F. (1997), *Estetica*, tr. it. di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, Torino, Einaudi
- Kant, I. (1997), *Critica del Giudizio*, tr. it. di Alfredo Gargiulo, Roma-Bari, Laterza
- La Porta, F. (2010), *Meno letteratura, per favore!*, Torino, Bollati Boringhieri
- Lukács, G. (1957), *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*, tr. it. di Fausto Codino e Mazzino Montinari, Roma, Editori Riuniti
- Mallarmé, S. (1980), *Sonetti*, a cura di Cosimo Ortosta, Milano, Guanda
- Menzio, P. (2010), *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*, Torino, Libreria Stampatori
- Menzio, P. (2013), *Della poesia come amore per il mondo. Riflessioni a partire da Letteratura ed etica di Tzvetan Todorov*, in "Enthymema", VIII: 258-272, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2884>
- Menzio, P. (2016a), *Realismo letterario e realismo filosofico. Per il chiarimento di un equivoco*, in "Enthymema", XIV: 26-50, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/6954>
- Menzio, P. (2016b), *Una forma del pensiero. Il saggio come spazio comune tra filosofia e letteratura*, in corso di stampa
- Pamuk, O. (2012), *Romanzieri ingenui e sentimentali*, tr. it. di Anna Nadotti, Torino, Einaudi
- Rigotti, F. (2007), *Il pensiero delle cose*, Milano, Apogeo
- Rilke, R. M. (1950), *Briefe*, Wiesbaden, Insel-Verlag
- Sebald, W. G. (2010), *Gli anelli di Saturno*, tr. it. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi
- Siti, W. (2013), *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo
- Vargas Llosa, M. (2011), *Elogio della lettura e della finzione*, tr. it. di Paolo Collo, Torino, Einaudi

PINO MENZIO • He has written about Greek tragedy (*Prometeo, sofferenza e partecipazione*, 1992), the metaphor of travelling (*Il viaggio dei filosofi*, 1994) and the relationship between ethics and aesthetics (*Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*, 2002; *Da Baudelaire al limite estetico. Etica e letteratura nella riflessione francese*, 2008; *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*, 2010). He is editor of the website «Etica e letteratura».

E-MAIL • pino.menzio@fastwebnet.it