Università degli studi di Bergamo

DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL TESTO

Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14
Critica letteraria e letterature comparate

Gabriele Bugada

LE ESIGENZE DELLA REALTÀ

Diversioni intorno al referente letterario

Supervisore

Prof. FRANCESCO LO MONACO

XXI Ciclo

Anno Accademico 2007-2008

Le esigenze della realtà
Diversioni intorno al referente letterario

Tesi di dottorato di Gabriele Bugada
Supervisore: prof. Francesco Lo Monaco

Università degli studi di Bergamo
Dottorato di ricerca in Teoria e Analisi del Testo
XXI Ciclo – A.A. 2007-2008

Parte prima

Schizophrenic manner of tales

> Scoprire un nuovo mondo, nuove persone, nuovi suoni e odori, nuovi pensieri, nuovi sentimenti, un mondo frenetico, formicolante, che non aveva a che fare con le gesta epiche e tragiche della letteratura...
>
> Georges Simenon, *Gli intrusi*

0. *Comunque*

Non è inconsueto leggere affermazioni simili a questa nelle prime pagine di un romanzo: "All this happened, more or less".[1] Nonostante i due secoli e mezzo intercorsi dagli albori del *novel* alla pubblicazione di *Slaughterhouse-Five* possiamo reperire un'attestazione in apparenza affine nella Prefazione che l'Editore appose alla prima edizione del *Robinson Crusoe*: "The Editor believes the thing to be a just History of Fact; neither is there any Appearance of Fiction in it".[2]

In entrambi i casi l'attendibilità viene filtrata – e forse in ultima analisi rafforzata – dalla titubanza delle espressioni attenuative: "more or less", "believes" e l'ambivalente "appearence". A distinguere, già da

---

[1] Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* (1969), Dell, New York: 1991, p. 1.

[2] Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe*, W. Taylor, London: 1719, p. iv. Presso: [http://www.pierre-marteau.com/editions/1719-robinson-crusoe.html], a cura di Olaf Simons e Christopher Vilmar. Non esiste alcuna unanimità nel riconoscere al *Robinson Crusoe* un *primato* inattaccabile: quel che è certo è il ricorrere o finanche il convergere della sua percezione critica come caso in sé già discriminante; valga l'opinione di Bertoni citata a breve. Lo stesso Bertoni propone in *Romanzo* (Federico Bertoni, *Romanzo*, La Nuova Italia, Scandicci: 1998, pp. 35-38) una convincente ricapitolazione delle tappe ancora embrionali nel "cammino del romanzo" moderno durante il Seicento. Ricordiamo qui solo *Oroonoko* di Aphra Behn, del 1688, per la coincidenza che vede un eco commerciale di quest'opera nella citazione – dall'enfasi altrimenti ingiustificata – del fiume Oroonoque sul frontespizio del primo *Robinson Crusoe*: un'anticipazione di quell'amalgama tra 'realtà' e 'finzione' che verrà ampiamente discussa. Il testo di Behn è stato recentemente gratificato di una notevole rivalutazione, sulla scorta di motivazioni precipuamente tematiche e sociali: tuttavia si può concordare che appartenga a una categoria di opere che "soltanto con un certo sforzo si possono definire romanzi".

un punto di vista formale, i due testi è invece l'angolazione con cui il senso si rifrange attraverso il correlativo che introdurrà i rispettivi seguiti: da una parte, "The war parts, *anyway*, are pretty much true" reclama al tema bellico un *supplemento* di verità relativa; dall'altra, ci troviamo di fronte un patente ricorso ai dettami della poetica classica, volto a dislocare la questione del referente in uno spazio assiologico indifferenziabile: "And *however* [the Editor] thinks, because all such things are dispatch'd, that the Improvement of it, as well as the Diversion, as to the Instruction of the Reader, will be the same".[3]

L'*however*, che sia stato vergato da William Taylor o dallo stesso Defoe, conquista e consegna al testo un margine di irresponsabilità in cui far proficuamente giostrare "History" e "Fiction", dopo averle contrapposte in modo tanto brusco nella frase precedente; viceversa l'*anyway* del narratore di *Slaughterhouse-Five* puntella con un'assunzione di responsabilità diretta il diaframma che isola e protegge una *riserva* di verità. La crasi implosiva di narratore, autore ideale e autore reale (su cui s'impernia dal primo capitolo l'opera di Vonnegut) fornisce la materia prima, grezza e indistinta, per imbastire il discorso – esplicitamente sulla difensiva – di una verità sotto assedio.

Il ritegno verso la fattualità che pare accomunare le due dichiarazioni deriva tuttavia dall'appartenenza alle polarità opposte di una consapevolezza.

1. *Application*

Ad un estremo troviamo l'esitazione caratteristica di un regime inaugurale, poiché "quel che succede nell'Inghilterra settecentesca [...] non sembra avere precedenti nella tradizione narrativa":[4] difatti la Prefazione dà atto del terreno in cui si colloca il testo tramite la fluttuazione terminologica fra "Story", "Account", "History", o finanche "the thing". Si potrebbe considerare di *posizionamento* la mossa a cui

[3] Non più "dispatch'd" ma "disputed" a partire dalla terza edizione.
[4] Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino: 2007, p. 135.

assistiamo in queste righe: prendono corpo confini e coordinate ancora fluidi di quello che a posteriori indicheremmo come uno spazio 'letterario', ma che forse è più corretto esaminare come spazio 'editoriale' nel momento in cui la stessa definizione di letterarietà risulta meno scontata.[5]

Intorno al *Robinson Crusoe* si può riconoscere una tipologia di testi che ibridano storia pubblica e privata, invenzione e storicità, esemplarità e stupore, mentre sui cataloghi degli editori le categorie restano religione, storia e politica, poesia.[6] Esistono storie *à clef* in cui l'identità di personaggi reali è superficialmente celata dalla designazione onomastica e dalla professata finzionalità: tuttavia quanto vi è di pubblico nelle vicende consente (con una sapiente dose di indeterminazione) di riconoscerne i protagonisti, per assegnare loro le private rivelazioni; soprattutto però è la gamma di contesti e indizi intermedi – i *gradi* di 'pubblicità' o 'intimità' – a decretare il successo di un'impostazione capace di sviluppare una molteplicità di effetti referenziali diversi, in dipendenza dall'identità sociale dello specifico lettore.[7] Esistono altresì storie con un più esplicito appiglio biografico e documentale, la cui ragion d'essere commerciale risiede però nell'apparato di meraviglie dispiegato per un pubblico lontano, *in primis* geograficamente.

Quello che diverrà 'il romanzo' è in origine una combinazione di tratti selezionati all'interno di una griglia che non prevede frattura o

---

[5] Genette propone ad esempio, in *Fiction et diction*, di identificare proprio nella fittività un criterio costitutivo per definire la letterarietà – questa ipotesi, significativa quanto problematica – andrà vagliata più avanti.

[6] "The English Easter Term Catalogue for 1711 listed the production London's publishers were trying to sell, arranged under the headings 'Divinity' (50%), 'History and Politicks' (20%), 'Mathematical Sciences', 'Physical and Natural Philosophy' (9.5%), 'Philology' (11.6%), 'Poetry' (5.3%) and 'Miscellanies' (18.9%). Most of the categories were subdivided further into new books and reprinted materials. In the fields of 'Divinity' and 'History and Politicks', this served to mark out those publications which potentially made contributions to current debates – 56% of the production constituted to the current affairs in the fields where public discourses prevailed. Novels could appear under 'Poetry' – if they were among the classics of the field. More generally, however, they ranked under 'History and Politicks' though without finding a un[i]fied space there".
Olaf Simons e Anton Kirchhofer, "The Novel in Europe 1670-1730: Market Observations", presso: [http://www.pierre-marteau.com/resources/novels/market/market-2.html#cap2].

[7] La polarità "private man"/"Publick" si ritrova pure in apertura della Prefazione.

conflittualità – bensì amalgama o complementarità – tra il fattuale e il finzionale.

Allargando lo sguardo critico all'intera Prefazione possiamo individuare un'accumularsi di determinanti innervate sull'esigenza nucleare che l'opera risulti "worth" e "acceptable" presso la sfera pubblica.

> IF ever the Story of any private Man's Adventures in the World were worth making Publick, and were acceptable when Publish'd, the Editor of this Account thinks this will be so.
> The Wonders of this Man's Life exceed all that (he thinks) is to be found extant; the Life of one Man being scarce capable of a greater Variety.
> The Story is told with Modesty, with Seriousness, and with a religious Application of Events to the Uses to which wise Men always apply them, viz. to the Instruction of others by this Example, and to justify and honor the Wisdom of Providence in all the Variety of Circumstances, let them happen how they will.
> The Editor believes the thing to be a just History of Fact; neither is there any Appearance of Fiction in it: And however thinks, because all such things are dispatch'd, that the Improvement of it, as well as the Diversion, as to the Instruction of the Reader, will be the same; and as such he thinks, without farther Compliment to the World, he does them a great Service in the Publication.[8]

"Wonders" e "Variety" sono il primo vanto di un'opera che si proclama incomparabile, ed *eccedente* rispetto alla vita.

Tuttavia la frase successiva introduce – con una valutazione indissolubilmente etica e stilistica (l'*ethos* della scrittura, che è modo e misura, abito in ogni senso insomma) – il problema della realtà, snodo inevitabile per una morale pratica che si proponga la "religious Application of Events to the Uses to which wise Men always apply them".

Si fronteggiano due strategie di *applicazione* degli eventi. La prima è l'istruzione tramite l'esempio: non è strettamente indispensabile che gli eventi in questione siano reali, naturalmente, tuttavia è auspicabile che siano 'realistici'[9] dal momento che l'efficacia del dispositivo epistemico-

[8] Defoe, *Robinson Crusoe* cit., pp. iii-iv.
[9] O *credibili*, cioè verosimili, oppure *convincenti*, cioè capaci di esercitare una presa tale sulla cognizione da ottenerne un consenso non aprioristico.

persuasivo dell'*exemplum* richiede che esso sia integrato nell'esperienza. L'istruzione attuata per questa via prevede infatti a livello 'didattico' l'acquisizione di un sapere induttivo (la cui validità dipende dal *ri*-conoscimento dei casi particolari), a livello 'pedagogico' una *ri*-produzione innestata nella prassi grazie all'immedesimazione: gli eventi esemplari, quale che sia la loro fibra originaria, ambiscono a trovarsi intessuti dentro la stoffa della realtà.

La seconda strategia, più sofisticata e articolata, mette in rapporto tre fattori: l'enunciazione narrativa, intesa in particolare come *modus narrandi* religiosamente orientato; la saggezza della divina provvidenza; una "Variety of Circumstances" renitente alle limitazioni e radicata nell'accadere: "let them happen how they will". La funzione che associa questi elementi è la *giustificazione*: se è vero che la geometria dichiarata della relazione vede l'atto narrativo come sorta di esegesi (*ex egeomai*) in grado di rilevare – nel senso di 'sbalzare' oltreché di 'accertare' – il piano provvidenziale nell'apparente arbitrio delle circostanze, non sembra una forzatura intravedere anche la presenza di altre configurazioni iscritte nello schema di base.

In effetti la valenza concessiva di "let them happen how they will" suggerisce che l'irriducibile e pressoché impenetrabile sapienza divina sia a propria volta la *giustificazione* di quella varietà a cui la narrazione si applica con compiacimento e con una certa cattiva coscienza.

Ma non solo: dacché la divina provvidenza opera sugli eventi della Storia, e solamente per imitazione (o in un senso molto traslato) su quelli escogitati, diciamo, da un scrittore d'invenzione, possiamo ritenere che "happen" – anticipatorio rispetto a "History of Fact" – si costituisca come la necessaria premessa di ogni "religious application"; tutto ciò *è avvenuto*,[10] quindi è giustificato leggervi l'(onni)presenza sapiente di Dio, e 'a maggior gloria' ne è giustificato il racconto . La contrazione, e la secolarizzazione, di questo argomento – 'è avvenuto,

[10] *Comunque* sia avvenuto; ma ciò vale altrettanto qualora ciò 'semplicemente' *possa* essere avvenuto?

può essere raccontato' – pur criticata nella sua essenza già da Aristotele, terrà banco nei tribunali metaforici, e tutt'altro che metaforici, del dibattito sul realismo.

La referenzialità viene insomma convocata ad affermare il proprio potenziale di pretesto estetico ed etico, occasione ed alibi ad un tempo. A quest'altezza, peraltro, vige ancora il primato del modo e del fine: allo *story-telling* – caratterizzato da "Modesty" e "Seriousness" – va in ogni caso accompagnato il lavoro, come detto, di 'applicazione': la diligenza del narratore si incarica di conferire agli eventi la *piega* che permetta loro di aderire alle linee di un disegno moralistico; ed è questo a rendere possibile che la 'messa in forma' discorsiva venga a corrispondere con una 'messa in atto', con una *techné* pragmatica ("Uses", "apply") capace di istruire.

La "Widsom of Providence", presunto motore mobile delle circostanze enunciate (se reali, in quanto reali) nonché dinamo della macchina enunciante ("to justify and honor"), si direbbe non basti a se stessa. I nudi e vari accadimenti richiedono un collante che ne saldi la superficie uniforme ai 'volumi' di un'architettura di senso, piegata in spigoli e svolte: alla saggezza che provvede la Storia di eventi deve far eco la sapienza tutta umana ("wise Men") che li *applichi* nel racconto di una storia.

Nell'intercapedine che sussiste tra questi due ordini – quello dell'"happen" e quello del "told" –, per quanto prossimi si professino, va allora necessariamente individuato lo spazio per i differenti *usi* del materiale reale. È proprio questo margine, tuttavia, a concedersi al gioco tra "History" e "Fiction" che si profila nel capoverso conclusivo (dal quale abbiamo preso le mosse), e con questo margine si identifica la possibilità di dislocare la questione referenziale: una narrazione adeguatamente *applicata* – messa in opera con solerzia, finalizzata – non è costretta ad *applicarsi*, ad aderire, ad alcun referente reale. Che ne assuma la piega basta per evocarne il potenziale giustificatorio.

È degno di nota il fatto che, proprio tra i versi oraziani dell'*Ars poetica* che costituiscono l'ideale – se non il diretto – riferimento della chiusa di Prefazione, se ne trovino due che potrebbero fungere da motto d'emblema del realismo: "ficta voluptatis causa sint *proxima* veris: / ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi".[11]

Attorno al notissimo verso 333 ("aut prodesse volunt aut delectare poetae") si dispone la costellazione lessicale delle coppie "iucunda"/"idonea vitae", "dulci"/"utile", "delectando"/"monendo"[12] che dovrebbero caratterizzare l'opera poetica, o meglio ancora l'*operare* del poeta, sempre soggetto attivo della *poiesis*: un soggetto che nella Prefazione si eclissa, come vedremo, senza che però venga deposta l'istanza nei confronti di "Improvement", "Diversion", "Instruction" o l'attenzione verso usi e utilità del testo; così come permane intatto il rapporto di circolarità e circolazione tra scrittura e *vita* (benché se ne rovescino alcune conseguenze, come la relazione con la 'varietà'): "respicere *exemplar* vitae morumque iubebo / doctum imitatorem et *hinc* ducere voces"[13]. Merita di venir osservato anche un particolare a prima vista minore: l'attributivo "doctum" qualifica già l'*imitatio* classica come un'operazione complessa, non specchio bensì casa degli specchi, in cui il gesto di *re-spicere* si situa nel fuoco di rifrazioni multiple.

Accogliendo il rimando intertestuale che la stessa Prefazione – per così dire – seleziona, si presenta anche l'occasione per far emergere due linee di rottura tra il modello ereditato dalla tradizione e l'innovativa poetica di genere che andrà a consolidarsi nel romanzo moderno.

Prima di tutto, a fronte della robusta presenza del poeta nel testo oraziano (fino al punto di vederlo retoricamente interpellato), corrispettivo della centralità assegnata alla formazione del poeta stesso oltreché ai procedimenti che egli dovrà mettere in atto, è invece senz'altro possibile affermare che la Prefazione si adoperi per defilare

---

[11] Quinto Orazio Flacco, *Epistularum liber alter*, 3: 338-339. Corsivo mio. D'ora innanzi *Epist.* II.
[12] Orazio, *Epist.* II, 3: rispettivamente ai vv. 334, 343, 344.
[13] Ivi, vv. 317-318. Corsivi miei.

l'autore: l'assunzione di parola da parte dell'Editore proietta sulla pubblicazione, sul "making Publick", alcuni problemi di *convenienza* ("worth", "acceptable", "great Service", in un certo qual modo pure "Compliment to the World") tradizionalmente incorporabili già alla scrittura.

Non si tratta semplicemente dell'ovvia distanza tra le sottese strutture socioeconomiche, e nemmeno delle differenze tra una concezione dell'autorialità che presupponga nella scrittura la finalità ultimamente comunicativa, rispetto ad un'altra che invece riconosca più facilmente uno status ai gesti privati di scrittura, e che quindi segnali la soglia di responsabilità nella pubblicazione. Tali fattori hanno indubbiamente un peso, ma – per non estendere a dismisura l'argomentazione – basti una citazione dai medesimi luoghi oraziani, a testimoniare quanto poco l'orientamento dell'*Ars Poetica* sia questione di ingenuità, e a quale 'convenienza' si rifaccia l'operato degli editori-librai (qui quelli dello stesso Orazio, che perciò si concede la seria facezia): "hic meret aera liber Sosiis", leggiamo nel verso 345, come gratificazione per chi si attenga ai precetti dell'"utile dulci" o del "ficta [...] proxima veris".

Al contempo un'ulteriore, rapida scorsa della Prefazione non può che confermare la coerenza della summenzionata sottrazione dell'autore: l'unico esplicito riferimento all'atto narrativo è presentato in diatesi passiva, con un complemento d'agente sottinteso; per il resto l'origine della "Story" tende a identificarsi con quanto ne è l'oggetto: sono "Adventures", "Life", "Circumstances" a costituire la fonte – ma pure l'eccezionale *contenitore* – di "Variety" e "Wonders".

Naturalmente la simulazione di autobiografia motiva – almeno parzialmente – questo atteggiamento: l'opzione adottata resta tuttavia sintomatica, poiché non protrae in modo pedissequo né tanto meno rafforza l'identificazione tra protagonista e autore che la primissima soglia paratestuale ha costruito ("Written by Himself", apposto al titolo),

bensì sposta nell'indeterminazione l'apparato dell'effettiva produzione testuale.

In un apparente paradosso, alla trasparenza con cui è stata squadernata la dinamica della "Application of Events" fa fronte l'opacità che questa particolarissima cornice sceglie di interporre rispetto al radicamento concreto dell'enunciazione. La Prefazione, insomma, come ogni cornice non si limita ad articolare il rapporto tra testo e mondo, a fornire una giuntura bidirezionale per l'equivoco commercio tra evento, narrazione ed esperienza; essa infatti, per suturare, *copre* un 'bordo', un *terminus*, o se vogliamo un 'termine comune': qui il posto dell'autore, il luogo della scrittura.

Estremizzando, possiamo arrivare a ritenere che sia la cornice a 'fare' l'opera. È la cornice a stipulare il peculiare patto di attendibilità con cui la storia diventa pubblica, *leggibile*: lo statuto del testo viene fissato assieme ai suoi confini, all'interno dei quali tutto è soggetto all'ambivalenza referenziale imposta dalle clausole della Prefazione. Tutto ciò nient'affatto smentito – semmai confermato – nel momento in cui, azzardando un'escursione nel cuore del testo, assistiamo alla messa in discorso della 'scena primaria' della scrittura. Leggiamo infatti che Robinson, dopo aver stilato una sorta di implicita teodicea (o di "religious Application"), si dedica a comporre il proprio diario, incorporato alla narrazione principale nelle vesti di sottotesto. L'arguzia investita nell'operazione è notevole: la denegazione di originari intenti comunicativi, a favore di quell'ideale funzione privata dello scrivere cui si accenava *supra* ("I drew up the State of my Affairs in Writing, not so much to leave them to any that were to come after me […] as to deliver my Thoughts from daily poring upon them, and afflicting my Mind");[14] la dichiarata replica di avvenimenti già narrati in omaggio a una qualche fedeltà filologica, l'altrettanto dichiarata censura di altri; i problemi legati all'inchiostro, e così via. Nondimeno, per quanto

[14] Defoe, *Robinson Crusoe* cit., p. 76.

marcato sia l'effetto di realtà, restiamo inevitabilmente *entro* i confini sanciti dalla Prefazione, entro l'irresponsabilità referenziale sottintesa da "however", che riguarda – anche nel senso protettivo del termine – tutto il romanzo e le sue maschere di scrittura.

Ci si potrebbe chiedere a questo punto se l'accento posto sulla modalità adottata per raccontare la storia (l'*applicazione* degli eventi esaminata sopra) non sia in contraddizione con la decisione di estromettere la figura dell'autore dall'orizzonte della cornice, nonostante quest'ultima sia in gran parte deputata ad una – pur succinta – riflessione di poetica. La prima considerazione che si può avanzare al riguardo concerne la condizione liminare del *Robinson Crusoe*: la Prefazione, come abbiamo notato, si incarica anche di posizionare l'opera in un campo ancora instabile e raccoglie con propositi multipli e complementari – giustificazione o promozione – istanze differenti (quando non divergenti) ascrivibili a concezioni recuperate dal patrimonio classico, al panorama editoriale contemporaneo o alle spinte che si coaguleranno nella vasta galassia del romanzo.

La seconda, e più temeraria, valutazione induce a riscontrare non solo le increspature di una superficie contraddittoria, ma anche quanto le forze che animano il testo colludano in una configurazione unitaria: che l'esito ne sia Storia o una storia, la creazione degli eventi narrati appare allora come un flusso, sì organizzato e finalizzato, che tuttavia non appalesi la propria scaturigine. L'atto di invenzione (la cui eventualità è ammessa dalla conclusione della Prefazione nell'oscillazione tra "History" e "Fiction") relega il proprio agente in un volontario esilio dietro al velo del non detto: sicché la materia del racconto, inattingibile per interposizione del racconto stesso, risulti – se non perfino *genita* – quantomeno *ficta* piuttosto che *facta*.

2. *Variazioni*

La giustapposizione tra la matrice classica e il suo riutilizzo in età moderna permette di rilevare una seconda frattura quanto mai significativa: la "Variety" così enfatizzata dalla Prefazione inevitabilmente richiama le "varias [...] plumas" che – disseminate sugli "undique collatis membris" di ibridi mostruosi dagli azzardi di un pittore – susciterebbe riso irresistibile, almeno secondo l'esordio dell'*Ars poetica.*[15]

La rilevanza del tema per quanto è qui in discussione deriva dallo stretto legame intrattenuto in entrambi i testi tra una molteplice eterogeneità e un'intenzione, o attenzione, referenziale: abbiamo già avuto modo di osservare il collegamento proposto tra "Variety" e "Life" prima, "happen" poi. In Orazio la descrizione pittorica di cui sopra viene accostata ad un libro le cui figure "vanae" – cioè letteralmente vuote, prive della consistenza di un referente *possibile* – vengano modellate ("fingentur") di modo che le loro componenti non possano essere ricondotte ad una forma unitaria ("uni reddatur formae");[16] immagini paragonabili ai sogni di un ammalato.[17] L'*imitatio* del vero, della vita, della natura – o piuttosto di quanto venga riconosciuto come tale – avrebbe dunque un fine ben preciso: "denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum"[18].

Tuttavia sarebbe riduttivo interpretare la discrepanza tra i due testi solamente come la contrapposizione tra un'aspirazione all'unità ed una alla molteplicità, entrambe mediate dall'invocazione al reale.

Infatti nel volgere di pochi versi l'*Ars poetica* ci presenta un altro esametro che torna sui temi della varietà, e stavolta anche della

---

[15] Orazio, *Epist.* II, 3: 2-3.
[16] Ivi, vv. 6-9.
[17] Il paragone con il sogno caratterizza spesso la riflessione della letteratura su se stessa, specialmente quando gli episodi onirici vengano direttamente tematizzati con intento (o effetto) metalinguistico, e – come è prevedibile – quando ci si ponga la questione della referenza. In ambito filosofico la svolta cartesiana si confronta con questo problema in un passo centrale delle *Meditazioni*, all'origine anche della famosa querelle tra Foucault e Derrida; ed anche in questa occasione il potenziale di un'immaginazione consapevole ma sfrenata si vedrà rappresentato dalla creazione pittorica.
[18] Orazio, *Epist.* II, 3: 23.

meraviglia: “qui variare cupit rem prodigialiter unam”, premessa di una nuova apparizione paradossale, sempre nel segno dell’associazione tra scrittura e pittura (“delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum”).[19] Parrebbe un’ulteriore declinazione dell’incipit, che proponga ora l’incongruità di una combinatoria tra figure e sfondi al posto della creazione di un oggetto incongruo (comunque tramite combinazione): invece l’affermazione appartiene ad una serie di comportamenti del poeta le cui premesse, con ogni apparenza corrette, degradino in vizi per debolezza della sua arte; non sono dunque varietà e meraviglia in quanto tali ad essere deprecabili, quanto piuttosto l’assenza di un principio di organizzazione delle stesse. Se ne ha ulteriore riprova quando al verso 144 si elogia il fulgore omerico, che da un sobrio esordio sa trarre “speciosa [...] miracula”. Si avverte l’influenza della lettura oraziana di Neottolemo, il quale è lungi dal condannare recisamente la *poikilìa*.

A conferma di questa intuizione si veda ad esempio il commento di Brink sul verso 23: “Ciò che pare invece interessi ad Orazio [diversamente che nei discorsi alessandrini di matrice aristotelica] è il massimo di varietà ammessa entro la complessiva unità di una concezione poetica”. Quello che Brink definisce “assioma dell’unità” si rivela allora “concettualmente legato ai sofisticati dibattiti concernenti il modo di mantenere l’appropriatezza”:[20] pur badando a non confondere i due principi – tra loro complementari – di unità e *decorum* (il *prépon* dei dibattiti greci), emerge viepiù chiaramente come ogni riferimento al ‘vero’ o alla ‘vita’ vada triangolato rispetto a tali istanze. Non per niente Omero viene lodato anche perché “atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet, / primo ne medium, medio ne discrepet imum”,[21] nuovamente correlando il piano della struttura testuale *organica* con quello, qui decisamente subordinato, di una referenza ‘neutralizzata’.

---

[19] Ivi, vv. 29-30.
[20] Charles Oscar Brink, *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge University Press, Cambridge: 1963, pp. 228-232. Traduzione mia.
[21] Orazio, *Epist.* II, 3: 151-152.

La ricorrente metafora della pittura deve dunque essere raccolta, ma con tutta la prudenza che il potenziale semantico espansivo proprio delle metafore impone di impiegare: non sono le creature mostruose immaginate dal pittore a doversi esiliare dal libro, in quanto tali, ma è quel tipo di procedimento combinatorio e disarticolante ad essere censurato; e non tanto nella propria manifestazione figurativa (Orazio si guarda bene – anzi – dal biasimare Scilla, creatura composita se mai ce ne furono), quanto nella propria applicazione al tessuto della parola e alla struttura compositiva: quei "pes" e "caput" irriducibili a forma unitaria[22] sembrano così includere e mettere in gioco la propria accezione linguistica.

Il coinvolgimento della pittura esibito in esordio andrebbe pertanto letto, probabilmente, nell'ottica dell'immediata reazione che esso istituisce tra *irregolarità* nella composizione, resistenza nella ricezione, fallimento poetico ("risum teneatis, amici?"):[23] la *visibilità* della 'tabula' – oggi diremmo forse dello 'schermo' – e la *naturalezza* presuntiva degli oggetti ivi disaggregati concorrono nel rinforzare, o nell'esigere, un consenso che, mentre dà mostra (retoricamente) di poggiare su un fondamento sensibile, è di fatto un criterio formale radicato nella condivisione culturale.

3. *Sàpere*

Sulla base di tale premessa la natura, piuttosto che come campionario di oggetti ed eventi passibili di copia, appare come un sistema di appartenenze, in grado di presentare modelli di riconoscibilità, di unità, di appropriatezza. Sono i processi della natura a doversi imitare, più che le sue occorrenze, gli effetti più che gli eventi:[24] in un'indissolubile circolarità è opportuno rappresentare ciò

[22] Ivi, vv. 8-9.
[23] Ivi, v. 5.
[24] Per comprendere il problema degli 'effetti' si considerino ad esempio i versi successivi al 99, ove viene introdotto il tema dell'*efficacia* emotiva della poesia ("poemata […] quocumque volent, animum auditoris agunto"), sostenuto da un protocollo d'imitazione che ricorda le attuali speculazioni sui cosiddetti neuroni

che venga riconosciuto in modo fluido e spontaneo – naturale –; la natura a propria volta è l'etichetta che contrassegna un deposito di verosimile 'doxastico': ovvero inscindibile da una dinamica sociale, ma soprattutto caratterizzato da *generalità* più ancora che da necessità delle proprie leggi. In questo orizzonte si iscrive la risaputa massima aristotelica che assegna la preferenza all'impossibile, purché verosimile, piuttosto che all'inverosimile possibile[25] (la cui riprova ultima sarebbe l'*essere accaduto*, cioè esattamente la licenza di "let them happen how they will").

Quelle che pur vengono definite 'le vive voci della vita', e che abbiamo viste indicate da Orazio quali modelli per il "doctum imitatorem", implicano già solo per essere recepite e riprodotte il passaggio prefigurante attraverso le griglie del *sàpere*, con tutto ciò che tale verbo rappresenta per la latinità: "scribendi recte sapere est et principium et fons" leggiamo al verso 309, oltretutto con tutta la pregnanza del "recte" e della sua collocazione. E immediatamente dopo: "rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae, / verbaque provisam rem non invita sequentur",[26] a premessa di una lunga elencazione di *doveri morali* che

---

specchio ("Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt / humani voltus; si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi") e accompagnato da un'indicazione sulla necessità di selezionare linguisticamente per ogni sentimento quali "verba decent". La motivazione addotta per questa 'interferenza' tra *decorum* semantico ed emotività è relativa al duplice ruolo della natura: "format enim natura prius nos intus […] post effert animi motus interprete lingua". La natura è sempre soggetto, non solo del conferimento di una forma all'interiorità, ma anche dell'espressione dei moti dell'animo, che *essa* attuerebbe adoperando la mediazione del linguaggio. Sono tali processi che il poeta deve imitare, non le loro emergenze ultime sulla scena della contingenza.

[25] Aristotele, *Perì poietikés*, 60a. La frase ha almeno due motivi supplementari di interesse, uno lessicale ed uno contestuale. Il motivo lessicale risiede nella scelta di "eikota" per indicare la verisimiglianza, termine ricchissimo che dalla radice della similitudine (come la resa italiana) si allarga però ai campi di ciò che definiremmo 'conveniente' – quindi in direzione del *prepon* – o 'naturale', ma nel senso di quell'ordine superiore che la natura in realtà *riflette* rispetto a uno sguardo sociale. Queste connotazioni spiccano nel antonimo scelto, "apithana" (che nella ricapitolazione di 61b si amplia anche alla prima coppia, diventata così "pithanòn adunaton"): letteralmente non si tratta di 'inverosimile' ma di 'incredibile', o meglio 'non persuasivo', 'non convincente'. Aristotele è ben conscio che la mente "paralogizetai", e che la costruzione narrativa debba tenerne conto. Ecco il motivo di interesse contestuale: la frase discende da alcune secche considerazioni in merito a quanto viga ("oiontai gar oi anthropoi"), e quanto poco valga logicamente ("touto dé estì pseudos"), il *post hoc ergo propter hoc*; pur tuttavia di questa interferenza tra sequenzialità, causalità e aspettative secondo Aristotele la composizione deve ("dei") tenere conto se vuole essere *persuasiva*. Proprio questo sarà un punto nodale per molte teorie narratologiche del XX secolo.

[26] Orazio, *Epist.* II, 3: 310-311.

il poeta dovrebbe aver appreso (e che *al* poeta stesso dovrebbero apprendersi!) per poter rendere i "convenientia"[27] di ciascun personaggio.

La precedenza è insomma per un ordine che regolamenti l'invenzione in vista di una *adaequatio* tra stile, organizzazione dell'opera e materia, consono alle demarcazioni costruite per un verso dalla tradizione, per l'altro dalla radicale e consapevole integrazione dei valori sociali nell'elaborazione letteraria: non a caso l'*Ars poetica* è interamente pervasa di riferimenti alla ricezione, sentita come veramente contigua alla scrittura, organica alla vita dell'opera (probabilmente anche per l'attenzione preminente verso la drammaturgia).

Se inoltre dedichiamo uno sguardo al ruolo assegnato alle "Socraticae [...] chartae" nel "rem [...] ostendere", possiamo almeno a grandi linee percepire come la formulazione oraziana – tanto persistente nella successiva tradizione europea – abbia maturato, nel raccogliere dibattiti secolari, la consapevolezza di una profonda testualizzazione della cultura. Il vero, la vita, la natura sono tali nel momento in cui innescano una risonanza tra le corde, parimenti ordinate e segmentate (insomma *proporzionate*), del linguaggio e della letteratura, a loro volta precipitati – ma pure catalizzatori – di una società e della sua storia.

Le "chartae" socratiche assurgono a simbolo della modalità con cui un testo potesse conglomerare senza manifeste frizioni la testimonianza biografica e la costruzione letteraria, la dottrina morale e il paradigma estetico: offerto a un'imitazione molteplice (ma la molteplicità forse è tale per noi), viene chiamato a sprigionare ogni propria valenza nelle *riproduzioni* indotte dal circuito di letture e riscritture; non si tratta però di intertestualità in senso riduttivo, bensì di un'intertestualità allargata che percepisca come testo ininterrotto – o per meglio dire, con interruzioni altre rispetto a quelle che vi distribuirebbe la modernità – il complesso delle stratificazioni culturali che circondano le "chartae", che

[27] Ivi, v. 316.

con esse fanno corpo, dalle prassi sociali pubbliche (i doveri istituzionali di un senatore, di un giudice, di un generale) a quelle più intime (l'amore per un genitore, un fratello, o per lo straniero). Non ultimo tra questi testi/azioni che promanano dalla tradizione testuale, la *formazione* del poeta stesso sulla quale tanto insiste l'*Ars poetica*, e della quale la medesima lettera ai Pisoni si costituisce parte attiva.

Come figura di questa auspicata organicità, interna all'opera poetica quanto immanente alle relazioni tra le opere e la cultura che le costituisce (che esse costituiscono), nonché come esempio principe di una propensione ad ascoltare *nel linguaggio* il rumore della vita, possono valere i tre versi in cui Orazio recupera e rinnova una delle più antiche similitudini della letteratura europea:[28] "ut silvae foliis pronos mutantur in annos, / prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas, / et iuvenum ritu florent modo nata vigentque".[29]

Oltre alla splendida immagine della foresta del linguaggio – costantemente mutevole – e delle parole/foglie (che invecchiano e 'cadono', mentre le nuove nate fioriscono energiche), colpisce l'altra corrispondenza, istituita in assenza ovvero per sostituzione: quella tra le parole e il termine consueto di cui fanno le veci, gli uomini, o anche tra il linguaggio e le umane stirpi; ipotesi subito confermata dalla chiusa di sapore gnomico, "Debemur morti nos nostraque",[30] che associa inequivocabilmente – nel segno della transitorietà e del suo

[28] Il paragone con le foglie ricorre nell'*Iliade* in più luoghi a indicare la moltitudine degli eserciti, o la mortalità umana contrapposta alla natura divina: tuttavia il passo alluso da Orazio è senza dubbio l'esordio del discorso di Glauco nel fronteggiare Diomede (VI: 146-149), poiché è l'unico dove ci si riferisca non solo alla caducità della vita ma anche al processo di avvicendamento, mutamento e rinnovamento delle generazioni – fondamentale per l'argomento oraziano –. La topica europea successiva ricorrerà al tema per insistere soprattutto sulla fugacità dell'esistenza (leggendo quindi la mutevolezza come interna alla vita di ciascuno, e linearizzando la ciclicità delle stagioni nel porre l'autunno come termine ultimo): così ad esempio Mimnermo, Rilke, Ungaretti. Virgilio, e di lì Dante, si rifanno all'aspetto 'visibile' di molteplicità e movimento, mantenendo la transitorietà quale connotazione indiretta. È quindi davvero peculiare la complessità della riscrittura oraziana, che ritroveremo in Shelley, nella conclusione dell'*Ode to the West Wind*, dove la similitudine sconfina nella metafora e lascia trasparire l'intera triangolazione foglie/parola poetica/umanità all'insegna di un'attesa "new birth".
[29] Orazio, *Epist.* II, 3: 60-62.
[30] Ivi, v. 63.

differimento[31] – l'uomo e tutto ciò che gli pertiene, a partire dal linguaggio e da quanto con esso viene forgiato.

L'immagine convoca certo il mondo concreto della *physis*, ma il suo ritornare avviene attraverso la gemmazione di una spora puramente letteraria. Il gesto poetico di Orazio mette così in scena proprio ciò che descrive: l'inscindibile coalescenza di parole e cose sotto l'egida della natura; una natura che d'altro canto acquisisce la propria riconoscibilità e 'naturalezza' solo entro il telaio di vaglio costituito dal *sàpere* e dalla sua parola.

Si potrebbe a questo punto riprendere – per mera isotopia vegetale – il concetto di rizoma come strumento intepretativo del reticolo semiotico (e al limite extrasemiotico) che dà corpo alla sfera della referenza nel paradigma oraziano: non un'arborescenza che sugga da terragni 'fatti' l'alimento per la fogliazione narrativa, bensì una riserva, un deposito[32] (creato con il tempo, contro il tempo: "pronos [...] in annos") al cui interno non si imponga una gerarchia unidirezionale per l'imitazione, o per l'invenzione, quanto piuttosto un sistema di circolazioni e retroazioni; la solidità della referenza sarà allora esito, piuttosto che di una postulata densità ontologica, delle connessioni atte – lo abbiamo visto – a stringere nei nodi di un'*ananke* naturalizzata gli ordini del linguaggio, della società con i suoi valori e le sue stratificazioni, della sintassi compositiva dell'opera, dei sensi e sentimenti drammatizzati.

Linee di segmentazione e stratificazione sono appunto le dimensioni del rizoma secondo Deleuze e Guattari: la distanza dell'episteme classica viene però marcata, e nettamente, dall'aver quest'ultima ipostatizzato la mappa e le sue isocline; la molteplicità oraziana – la

[31] È solo una suggestione, ma dotata di qualche grazia, quella indotta dal fatto che l'episodio omerico riferisca proprio di una morte differita, in virtù del vincolo di ospitalità tramandatosi attraverso le generazioni (il dovere *naturale* verso lo straniero che costruisce un 'nos' attraverso le demarcazioni di luogo, identità e conflitto): un vincolo, tra l'altro, reviviscente grazie ad una narrazione, a sua volta protratta a lungo – ci piace pensare – per dilatare l'attesa, procrastinare lo scontro.

[32] Tale è con frequenza la funzione del rizoma nei vegetali. Si veda naturalmente Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille plateaux* (1980), trad. it. *Mille piani*, Castelvecchi, Roma: 2003. Curiosamente Deleuze e Guattari non trascrivono questa caratteristica (per essi riferita alle "tane") dal modello biologico alla loro lista approssimata di tratti del rizoma (pp. 39 sgg.): una necessità dettata forse dall'opposizione posta più oltre tra il rizoma e la memoria, se non quella a breve termine (p. 50).

varietas – accede all'estetico se organizzata da un principio formale[33] di distinzione e unificazione, se *polarizzata*: di contro alla linea estrema di "deterritorializzazione" a cui il rizoma concederebbe spazio, di contro alla mappa reversibile e modificabile, sta una mappa che *è* territorio (e terreno di coltura).

4. *Meraviglie della vita esemplare*

Da queste premesse è possibile valutare pienamente la portata dell'appello da parte dell'Editor a quei pilastri di poetica le cui fondamenta poggiavano direttamente sulla lettera ai Pisoni (uscì in edizione tradotta in inglese già dal 1640,[34] ad opera di Jonson, e senz'altro rimase assai attuale anche in virtù delle traduzioni oraziane di Dryden). I precetti di Orazio vengono mobilitati per neutralizzare i fallimenti interpretativi e critici a cui avrebbe potuto dare adito la *dyskrasia* tra storico e fittizio su cui la Prefazione punta in un regime enunciativo che la novità rende una scommessa: reclamando (all'ultimo capoverso, quasi *extrema ratio*) le priorità di un modello che non identifica nella verità effettuale un criterio di rilevanza, viene conquistata allo scrittore quella medesima libertà che Orazio in incipit dava tanto per scontata ("quidlibet audendi semper fuit aequa potestas")[35] da volerne cercare una misura.

L'appello tuttavia non maschera il radicale cambiamento che si introduce tra la "Life" della Prefazione e l'"exemplar vitae" dell'*Ars*, tra le differenti mimesi. L'osservazione della vita è in Orazio l'occasione per reperirvi la regolarità della natura: una regolarità che viene riscontrata come tale anche perché il riconoscimento di ciò che sia naturale passa per un'*educazione* letteraria (dell'osservatore come pure del mondo

[33] Sarà comunque chiaro, a questa stregua, che lo stesso principio si declina anche su un piano semantico e tematico.
[34] Già nel XVI secolo Elisabetta I si era personalmente dedicata a tradurre l'*Ars Poetica*. Janel Mueller e Joshua Scodel ne hanno curato recentemente un'edizione.
[35] Orazio, *Epist.* II, 3: 10.

osservato); ed è questa regolarità – con le sue riproduzioni – che sarà chiamata a ordinare l'invenzione.

La "Life" invece rappresenta un salvacondotto poetico per addentrarsi in una terra di nessuno spalancatasi tra le trincee del reale e quelle della rappresentazione: "History" e "Fiction" sembrano escludersi vicendevolmente, e ognuna dichiara bellicosamente di possedere un proprio statuto – senza con ciò escludere la strategica esistenza di sortite e doppi giochi –.

L'esempio apre allora al *peculiare* e alle sue meraviglie, senza perciò dover abdicare alla capacità di pronunciarsi sul mondo: l'espressione "this Man's Life" contrapposta a "the Life of one Man" segna la rivoluzione attuatasi nella retorica esemplare. Il deittico che superficialmente pare scardinare l'obbligo alla verisimiglianza in favore di una verità (tutt'altro che sottoscritta), in effetti proclama la deroga all'episteme della regolarità; nondimeno al centro restano "Life" e "Man", garantendo così la tenuta gnomica di un dispositivo altrimenti pericolosamente orientato all'intrattenimento puro ed etimologico della 'Di-version'. Proprio "Diversion" e "Adventures" traducono anzi in figura – in cronotopo se vogliamo – il nuovo impegno conoscitivo assuntosi dalla parola letteraria, un paradigma dell'*attraversamento* spazio-temporale in un vasto "World" di cui raccogliere e governare la varietà infinitamente dispersa.

Così la 'vita' del personaggio non apparterrà tanto alla serie memoriale degli *officia* di senatore, figlio, *xenos*, e neppure a quelle altre serie – altrettanto sedimentarie – che promanassero dai nomi propri di Achille, Medea, Ino, Issone, Io, Oreste;[36] essa sarà piuttosto un vascello che, veicolo e contenitore assieme, solchi e raccolga verosimili meravigliosi: ove con 'meraviglioso' non si indichino esclusivamente "Wonders" in senso stretto, bizzarrie al limite del sovrannaturale, fonte di attonito stupore (forse sono queste che l'Editor vorrebbe promettere,

[36] Ivi, vv.123-124.

ma sono *altre* quelle che mantiene), quanto in senso più ampio gli oggetti d'elezione e attrazione per una particolare modalità cognitiva. Siccome questa locuzione è alquanto vaga, val la pena di recuperarne una più espressiva formulazione nelle parole di Manzoni, messe in bocca dall'autore a lettori (critici quanto appassionati) di romanzi storici: ovvero riprese da un nucleo cronologicamente e concettualmente centrale – e perciò carico di tensioni fin quasi alla rottura – della labirintica storia del genere romanzo. Così ci si rivolge al romanziere:

> L'intento del vostro lavoro era di mettermi davanti agli occhi, in una forma nova e speciale, una storia più ricca, più varia, più compita di quella che si trova nell'opere a cui si dà questo nome più comunemente, e come per antonomasia. [...] Se si trattasse d'un romanzo noioso, pieno di fatti ordinari, possibili in qualunque tempo, e perciò non notabili in veruno, avrei chiuso il libro senza curarmi d'altro. Ma appunto perché il fatto, il personaggio, la circostanza, il modo, le conseguenze che mi rappresentate, attirano e trattengono fortemente la mia attenzione, nasce in me tanto più vivo, più inquieto e, aggiungo, più ragionevole il desiderio di sapere se devo vederci una manifestazione reale dell'umanità, della natura, della Provvidenza, o solamente un possibile felicemente trovato da voi.[37]

Sulla funzione che l'inusitato svolga nel dotare la parola letteraria in genere[38] di un potenziale cognitivo, lo stesso Manzoni si pronuncia inequivocabilmente, vantando gli "intuiti" offerti al pensiero dalla letteratura i quali "quando sono, come devono essere, concetti *veri insieme e pellegrini*, riescono doppiamente gradevoli. E, non lascerò d'aggiungere, estendono effettivamente la cognizione; per quanto ci siano di quelli che credono filosofia il riguardare come oggetto esclusivo della cognizione, alcune categorie di veri".[39]

In questo attirare e trattenere fortemente l'attenzione, in questa estensione della cognizione – operati col mettere "davanti agli occhi" forme nuove e speciali – risiede la mutata ambizione della 'vita' come

---

[37] Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), in *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, Rizzoli, Milano: 1981, pp. 198-200.

[38] Manzoni si riferisce alla parola "poetica", ma il romanzo in ogni sua forma va senza dubbio incluso giacché verrà a sua volta definito più oltre "opera affatto poetica".

[39] Manzoni, *Del romanzo storico* cit., p. 239. Corsivi miei.

strumento di esemplarità: non l'esemplarità classica del *sic ut* (il vero è nel modello, anzi si identifica col modello, secondo quella che *noi* definiremmo forse astrazione), ma dell'e-strazione e della concentrazione; dalla matassa della "storia", dei "fatti" ("History of Fact"), dalla vasta eterogeneità del "World", si raccolgono gli elementi poi precipitati in un costrutto che goda di un duplice statuto di individualità e idealità, forte della propria *particolarità* 'deittica' ma non scevro della carica 'didattica' che abbiamo più addietro riconosciuta nelle forme dell'*applicazione*.

È per afferrare queste ambivalenze che lo stesso Manzoni recupererà il significato etimologico dell'invenzione come derivato di *invenire*, 'ritrovare', nel dialogo proprio ad essa intitolato[40] e a cui *Del romanzo storico* rimanda in una nota; se però allora il nodo gordiano della referenza verrà troncato relegando *in mente Dei* gli oggetti dell'attività artistica, sulla scorta della filosofia rosminiana, a quest'altezza le idee che il poeta voglia esprimere – "quando uno l'abbia trovate" – emergono dall'osservazione, per la precisione "dall'intenta contemplazione delle cose": "ci sono *nelle cose, dico nelle cose di cui tutti parlano*, delle qualità e delle relazioni più recondite e meno osservate o non osservate; e queste appunto vuole esprimere il poeta".[41]

Sebbene a questo punto l'accostamento possa riuscire provocatorio, quanto fin qui elaborato richiama inevitabilmente una tra le più penetranti riflessioni sul romanzo, quella lukácsiana. Fatto salvo un certo manicheismo apodittico, la descrizione del "tipo" fornita ne *Il marxismo e la critica letteraria* è ancora efficace, nell'intuizione descrittiva se non nell'impeto normativo: "Il tipo viene caratterizzato dal fatto che in esso convergono e si intrecciano in vivente, contraddittoria unità tutti i tratti salienti di quella unità dinamica in cui la vera letteratura rispecchia la vita [...], si fondono la concretezza e la norma,

[40] Alessandro Manzoni, *Dell'invenzione. Dialogo* (1850), Paoline, Milano: 1961.
[41] Ivi, pp. 238-239. Corsivi miei. È eccezionale la risonanza di queste frasi con alcune posizioni di Šklovskij e Jakobson che verranno sviluppate nella sezione seconda di questa ricerca.

l'elemento umano eterno e quello storicamente determinato, l'individualità e l'universalità sociale".[42] Oltre all'insistenza sulla "vita" – sia nella letteratura ("in vivente"), sia come oggetto di questa – ritorna l'idea della concentrazione ('convergere', 'intrecciarsi') che fa della parola letteraria non uno specchio, ma uno specchio ustore.

Tra le righe dell'opposizione polemica tipo/media si insinua pure la percezione del ruolo cruciale giocato dall'eccezionalità o peculiarità come strumento cognitivo, quel senso di intensità che abbiamo già avuto modo di incontrare ("Wonders", "exceed", "Variety", così come "nova", "speciale", "ricca", "varia"): "la rappresentazione della media fa sì che tali contraddizioni [...] appaiano necessariamente indebolite e smussate". Una *mediocritas* tutt'altro che aurea si contrappone alla forza focale della "vera letteratura" (a grandi linee identificabile in Lukács col romanzo realista), che sotto questo aspetto verrebbe dunque spontaneo paragonare – nella lista di innumeri metafore ottiche – a una lente più che a uno specchio: una lente biconvessa, per le sue capacità di magnificazione, o biconcava per l'abilità nel condensare il molteplice.

Lo spazio in cui si attuano tali 'trasfigurazioni' è quell'istmo – ancora nebuloso mentre vi si addentrava la Prefazione del Robinson Crusoe, ma poi via via più definito – che organizza le relazioni tra fittizio e reale, e nel fare ciò rende rilevante, o quantomeno sensibile, tale distinzione. Si leva dall'orizzonte della letteratura il sole della Realtà: con la cui luce orientarsi, alla cui luce magari sottrarsi; innegabile tuttavia il magnetismo che da esso promana, quanto ferree le leggi che – monocratico – promulga: leggi del discrimine, ovvero di distanza e di positiva individuazione.

[42] György Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* (1948), trad. it. in *Il marxismo e la critica letteraria*, a cura di Cesare Cases, Einaudi, Torino: 1975, p. 46.

O Musa, tu che di caduchi allori
non circondi la fronte in Elicona,
ma su nel cielo infra i beati cori
hai di stelle immortali aurea corona,
tu spira al petto mio celesti ardori,
tu rischiara il mio canto, e tu perdona
s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
d'altri diletti, che de' tuoi, le carte.

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*

5. *Realtà adorata*

Tornando nuovamente a Manzoni, si scopre infatti che il lettore maturato nella consuetudine col romanzo (e non solo, è detto esplicitamente, col cosiddetto 'romanzo storico')[43] sviluppa una vera e propria *addiction* per le "circostanze reali":

> si volle sempre più storia, e in quel dipiù, una maggior quantità di circostanze storiche. E intendo qui parlare, non solo relativamente a quell'effimera e capricciosissima specie di componimenti [romanzi ambientati in epoche lontane], ma a qualunque specie di componimenti misti di storia e d'invenzione, come intendo parlare, non d'un progresso regolarmente continuo, d'una tendenza unanime, ma d'un progresso effettivo nell'insieme.[44]

Questo processo viene condotto innanzi sia dal "pubblico" (tra i quali "naturalmente, e come parte importante, i critici di professione")[45] sia dagli scrittori, ma nulla vale – secondo la percezione manzoniana – a domesticare "il desiderio della verità storica, desiderio sempre crescente, per ragioni indipendenti dall'arte, e accresciuto, relativamente all'arte, da quelle modificazioni medesime".[46] Un *desiderio* crescente – sempre crescente, accresciuto dalla propria momentanea e parziale soddisfazione – che conduce alla constatazione, sulla bocca del lettore

[43] Con buona ragione, giacché "ogni opera letteraria […] è un componimento misto di storia e di invenzione, in cui il margine concesso all'arbitrio dello scrittore varia a seconda di considerazioni molto pragmatiche". Nicola Merola, *In caso di poesia. Belli, D'Annunzio, Pierro*, Rubbettino, Soveria Mannelli: 1998, p. 6.
[44] Manzoni, *Del romanzo storico* cit., p. 221.
[45] Ivi, p. 222.
[46] Ibidem.

stesso, di quelle che potrebbero essere designate (con genitivo oggettivo quanto soggettivo) come le *esigenze della realtà*:[47]

> perché quel titolo di storico, attaccatoci per distintivo, e insieme per allettamento? Perché sapevate benissimo che, nel conoscere ciò che è stato davvero, e come è stato davvero, c'è un interesse tanto vivo e potente, come speciale. E dopo aver diretta e eccitata la mia curiosità verso un tale oggetto, credereste di poterla soddisfare col presentarmene uno che potrà esser quello, ma potrà anche essere un parto della vostra inventiva?[48]

È quasi ridondante sottolineare la terminologia adottata: "distintivo" (il *discrimine*), "allettamento", l'interesse "vivo e potente, come speciale".

In queste disamine si avverte che la realtà assume un valore in un certo qual modo sacrale, sotto le specie da un lato di una discrepanza contrastiva – che la scinde dall'universo "poetico", costituito dai "meramente verosimili" –,[49] dall'altro di un'inavvicinabilità, che la reclude in una purezza e un'integrità pericolosamente suscettibili di contaminazioni. A testimonianza del primo atteggiamento si osservi la nettezza con cui si fronteggiano gli "assentimenti diversi, anzi opposti" richiesti al lettore da una referenzialità diretta e concreta piuttosto che dallo statuto finzionale:

> si tratta di persone reali e di fatti reali. Sono loro che si presentano con questo carattere; sono loro che richiedono assolutamente, e ottengono inevitabilmente quell'assentimento *sui generis*, esclusivo, incomunicabile, che si dà alle cose apprese come cose di fatto: assentimento che chiamerò storico, per opporlo all'altro, ugualmente *sui generis*, esclusivo, incomunicabile, che si dà alle cose apprese come meramente verosimili, e che chiamerò assentimento poetico.[50]

Per ciò che invece concerne la seconda caratteristica segnalata, l'opposizione manzoniana alla compossibilità delle forme miste assume accenti ancor più secchi, con un argomentare dalle tonalità quasi teologiche: "Ché il positivo non è, riguardo alla mente, se non in quanto

---

[47] Nelle parole di Manzoni: "vorreste che l'autore vi facesse distinguere ciò che c'è di reale nel suo racconto […] per una bonissima ragione […]: l'esigenza della realtà". Ivi, p. 205.
[48] Ivi, p. 199.
[49] Ivi, p. 206.
[50] Ibidem.

è conosciuto; e non si conosce, se non in quanto si può distinguerlo da ciò che non è lui, e quindi l'ingrandirlo con del verosimile, non è altro, in quanto all'effetto di rappresentarlo, che un ridurlo a meno, facendolo in parte sparire".[51] Si noti come riaffiori – implicita resistenza interna, obiezione repressa non appena espressa – la metafora ottica della lente, tacitata da un essenzialismo radicale.

La sacralità di ciò che è reale (o *è stato* reale; ma tale proprietà non sembra dover mutare o venir meno col tempo: *eris realis in aeternum*?[52]) dipende anche dalla dote apparentemente esclusiva che ne fa un *contenitore*, come abbiamo già visto a proposito della "Life" di Robinson, al cui interno possano albergare e baluginare le grandi forze motrici del senso: rileggendo l'aspirazione a sceverare tra "una manifestazione reale dell'umanità, della natura, della Provvidenza" e quanto è "solamente un possibile felicemente trovato da voi [lo scrittore]" si intuisce che la Storia quando non è divinità, è tempio.

L'estrema conseguenza di questo mito del reale è, nel saggio di Manzoni, un patente 'doppio legame' che confluisce – oltreché nella negazione logica opposta al romanzo storico e in generale a tutti i "componimenti misti di storia e di invenzione" (tra cui i suoi propri, mai nominati) – in asserzioni tra loro conflittuali: da una parte nell'abbozzare un profilo dello specifico letterario ogni scrittore viene indirettamente invitato a un realismo *in primis* tematico e lessicale, dacché "il proprio dell'arte sua è, non tanto d'insegnar cose nove, quanto di rivelare aspetti novi di cose note; e il mezzo più naturale a ciò è di mettere in relazioni nove i vocaboli significanti cose note"[53] (ricordiamo anche l'esortazione alla "intenta contemplazione delle cose" già segnalata *supra*). D'altro canto però nel cuore dell'argomentazione, all'atto di pronunciarsi sulle ibridazioni di invenzione e realtà, Manzoni

[51] Ivi, pp. 217-218.
[52] La realtà dell'esistenza sembra proprio essere per Manzoni – per così dire, alla maniera di Anselmo – una qualità positiva, una perfezione dell'essere; si veda il motivo in base al quale talvolta l'artista senta la necessità di "distinguere espressamente la realtà: è perché sente quanto manchi alla cosa rappresentata, mancandole la manifestazione d'una qualità di questa sorte". Ivi, p. 209.
[53] Ivi, p. 239.

taccia di sacrilegio il poeta collezionista e *bricoleur* da lui stesso adombrato nella definizione testé riportata: con toni cupi e vagamente orrorifici descrive l'operato di chi, afferrata la realtà, "la ripone, per spezzarla di nascosto, e fare, co' rottami di essa e con una materia di tutt'altra natura, qualcosa di più e di meglio [...], per renderla più animata, vuol farla vivere di due vite diverse";[54] all'atto poetico – presentato coi tratti dell'assemblaggio di un feticcio (*facticium* ovvero 'artificiale': tanto più qui, ove surroga i *facta*) – consegue la reazione punitiva e renitente dell'autorità offesa: "la ragione delle cose, la quale non sa nulla di questi progetti, ed è avvezza bensì a mantenere, e con gran puntualità, i suoi impegni [...] non permette che da un tale impasto resulti una rappresentazione più compita d'uno stato reale dell'umanità".[55]

Alla stregua di molte profanazioni anche questa si realizza per contaminazione e per eccessiva familiarità, e la crisi che ne deriva è raffigurata come inappellabile: ad un primo livello a causa dell'impassibile, intransigente, indomabile forza che emana dal sacro – qui dunque dalla realtà – e non ammette il *lusus*, né l'essere piegata alla progettualità tecnica di un demiurgo umano; ogni successo transitorio è destinato alla frustrazione da parte delle "cose" recalcitranti, conformemente all'archetipo di Fetonte o di Icaro. Ad un secondo livello tuttavia si intravede la minaccia di un'altra *hybris*, quella di Aracne: non sarebbe il limite dell'artista a riuscir fatale, ma il voler intessere una trama propria, rinnegando la precedenza e il magistero della dea; a maggior ragione se questa tela, come nel mito classico, pone la divinità a proprio oggetto, con l'"ingrandirla', l'"animarla', l'assegnarle una vita seconda e artata.[56]

---

[54] Ivi, p. 217.
[55] Ibidem.
[56] Aracne vince la sfida in quanto tale – "doluit successu flava virago [Pallas]" –, ma il suo lavoro viene distrutto e lei percossa da Atena perché con la propria opera aveva rappresentato gli amori che avessero indotto gli dei a trasformarsi (prevalentemente) in animali per unirsi alle mortali, esibendo così i più comuni "caelestia crimina". Mescolanze per antonomasia, insomma, e sotto il segno di una metamorfosi che introduce un elemento di ibridazione terzo. Tutto ciò conosce la propria più nota versione nell'opera

L'impasse di Manzoni – e del romanzo *lato sensu* – è ovviamente in gran parte teorica, se si pensa che l'elaborazione del saggio è per un buon tratto pressoché parallela al titanico lavorio tra le due edizioni dei *Promessi sposi*: e sia pur vero che – come afferma Ghidetti – "dopo la 'ventisettana', praticamente la creatività artistica del Manzoni sembra esaurirsi",[57] ciò nondimeno sarebbe sorprendente la profusione di tali e tante energie per partorire una creatura marchiata da un simile stigma.[58]

Naturalmente è inoltre possibile che l'elemento sacrale sia un dato idiosincratico dell'esperienza manzoniana: "All'origine di questo atteggiamento di diffidenza e di progressiva chiusura nei confronti dell'arte e dei suoi miraggi, stanno l'evidente irrigidimento della coscienza religiosa dello scrittore e la sua austera concezione della vita regolata unicamente dal dovere morale […] [che] faceva discendere il culto del 'santo vero' da un imperativo morale".[59] Eppure questa ipotesi, di per sé salda, rende conto in modo parziale della dissociazione che sussiste non solo tra riflessione e pratica letteraria ma anche tra i differenti intenti poetici che – come abbiamo rilevato – traspaiono in distinti luoghi del testo.

Senz'altro la speculazione risulta pervasa e motivata da un afflato religioso (benché non vada assolutamente sottovalutata la secolarizzazione *in verbis* che riduce al minimo i riferimenti espliciti alla Provvidenza, per attenersi invece ad un registro più rigorosamente estetico): e non a caso la meditazione pluriennale in cui sedimenta *Del romanzo storico* si cristallizzerà in pubblicazione solo quando avrà trovato controparte risolutiva nell'applicazione della metafisica di

---

ovidiana, che si propone precisamente di rappresentare i mutamenti di forma, e che invoca in incipit gli dei in nome delle mutazioni da essi tanto spesso attuate su altri o su di sé. *Excerpta* da Publio Ovidio Nasone, *Metamorphoses*, VI: 130-131.

[57] Enrico Ghidetti, "Introduzione", in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Feltrinelli, Milano: 2003, p. xxvii.

[58] Né sembra indizio bastevole di coerenza la decisione di conferire autonomia alla *Storia della colonna infame*, operazione che va sì nella direzione ideologica impostata in *Del romanzo storico*, ma che nulla toglie (se non l'episodio!) all'esercizio della parola romanzesca.

[59] Ghidetti, "Introduzione" cit., p. xxvii.

Rosmini, costituendo *il* Dio cristiano a *deus ex machina* che sciolga e ricomponga la tensione tra invenzione artistica e sacralità del Reale; la mente di Dio si offrirà allora a deleuziana casella vuota in cui far convergere e rivolvere l'infinità 'troppo piena'[60] delle serie rappresentative. Vale la pena di chiedersi, a questo punto, se l'impostazione morale del problema della referenza sia una deriva manzoniana – una sorta di clausola spirituale accessoria, dipendente dalla fede personale dello scrittore – o se viceversa "il culto del 'santo vero'" non si sia potuto istallare su una struttura confacente già radicata[61] della quale, conducendola all'acme, il primo dei due saggi (soprattutto) offre un ritratto contrastato, estremo nelle prospettive ma sostanzialmente attendibile nei propri assunti.

Più in generale, l'interrogativo che condiziona l'analisi di un'opera quale *Del romanzo storico* è se il dilemma ivi esposto sia singolare come la sua soluzione. È probabile che fosse privata la sfida alla coscienza individuale, ovvero l'impulso che portò l'autore a fronteggiare per anni la stesura del pur agile saggio: altrettanto probabile, però, è che la materia prima del dibattito fosse condivisa e comprensibile, pensata e pesata in relazione ad un'opinione pubblica (ad un 'pubblico-pubblico' di lettori e critici, per l'esattezza) che compare nel testo in veste di personaggio dialettico, viene interpellato, esposto come narratario, riceve una voce destinata, specialmente nelle battute iniziali, ad arricchire l'articolato impianto polifonico della scrittura.

Se dunque possono appartenere isolatamente a Manzoni "irrigidimento", "chiusura" e "diffidenza", ciò non indebolisce in alcun modo – al contrario, presumibilmente rafforza – l'applicabilità più vasta del substrato concettuale identificato anche grazie alle sue parole; quel substrato che, in definitiva, *gli consente* di ri-scrivere un romanzo

---

[60] "[V]i par egli impossibile che due artisti, uno a levante, l'altro a ponente, senza saper nulla l'uno dell'altro, inventino […] uno stesso, stessissimo fiore, senza la più piccola differenza?". Manzoni, *Dell'invenzione* cit., p. 25.

[61] Che tale struttura a propria volta possa essere la secolarizzazione di un credo provvidenziale o di una teologia 'interventista' è suggestione interessante quanto ardua da affrontare in questa sede.

storico: la costituzione come campo elettivo del romanzo di un *intorno* della referenza (o della storicità se vogliamo), percorso dalla tensione tra *fictio* e seduzione della realtà; nella distanza – il gioco – che la letteratura si vede imposta, viene orchestrata una coreografia cognitiva che allarga il proprio respiro nell'astrazione del tipo, e stringe la presa sul lettore in virtù delle meraviglie del *singolare*. Nell'ipostasi dell'antinomia,[62] resa attuale ma anche attiva precisamente dall'esistenza della 'zona di transito' del romanzo, la realtà assurge a oggetto (im)possibile dello sguardo e della parola, a oggetto del desiderio, a oggetto sacro.

Non è pertanto solo l'"austera concezione" di Manzoni a far sì che la vicinanza del reale, l'adozione di un referente storico, o semplicemente il *realismo*, tendano a sollevare una parallela questione morale, nel verso talora dell'inappropriatezza ma più spesso in quello antisimmetrico della giustificazione. Entrambe le possibilità hanno trovato perspicuo riscontro nella Prefazione di *Robinson Crusoe*, che avvertiva ancora l'esigenza di squadernare un complesso apparato giustificatorio: da un lato ricorrendo alla presunta storicità di vita e fatti per riscattare la meraviglia, dall'altro facendo leva sull'applicazione morale nella necessità – tutta inaugurale – di fondare il proprio approccio realistico.

Quello che invece in effetti sfugge al rigore valutativo manzoniano (va ripetuto: sul piano della teorizzazione) è il potenziale delle forme miste: l'esitazione a cui *apre* la Prefazione del Crusoe è recisamente spregiata come nociva al *delectare* quanto al *docere*, addirittura estranea "all'intento dell'arte" nel momento in cui il lettore "rimanga in dubbio, esiti; e certo senza sua colpa, come contro sua voglia. Assentire, assentir rapidamente, facilmente, pienamente, è il desiderio d'ogni lettore".[63]

---

[62] Ipostasi durevole ma pur sempre ipostasi: abbiamo osservato in precedenza come le categorie letterarie classiche e la loro eredità di lungo periodo godessero di una maggior indipendenza rispetto a questi assi, di una partizione più lasca, o quantomeno di una distribuzione altra, a livello profondo, del dicibile.
[63] Manzoni, *Del romanzo storico* cit., p. 208.

Ciò che viene trascurato in questo modo è la possibilità che la titubanza falsamente ingenua dell'Editor (doppiamente ingenua se riguardata dall'alto dell'*ex post*) si consolidi in una modalità cognitiva mediana ma non per questo dimidiata: tra l'assentimento riservato al vero e quello concesso al "meramente verosimile" la letteratura stessa ne può configurare un altro parimenti rapido, facile, pieno – forse *il più* rapido, facile pieno –. L'insicurezza che trapela nella Prefazione è destinata a stabilizzarsi in una saldissima 'indeterminazione' (che è ben altro rispetto all'incertezza): la referenza senza referenti.

Rinunciando a mettere al centro della propria attenzione la fattualità degli eventi (compresa quella paradossale della verità mitica) si costruisce, in impregiudicata libertà poetica, una simulazione che alla fattualità sia quanto più possibile omologa – retta dallo stesso *logos* –, al punto di potervisi confondere, o forse ancor meglio connettere.[64]

Insomma la diagnosi di Manzoni sulla patologia dei "componimenti misti di storia e d'invenzione" fila, ma è l'infausta prognosi che s'inceppa: mentre egli si preoccupa delle aporie incontrate "per prevenire e l'inganno di cui ho parlato sopra, e questa esitazione, […] per non fare al lettore una miserabile marachella",[65] la miserabile marachella è la chiave di un modello il cui successo porterà il romanzo ad essere, se non coestensivo con le terre emerse della letteratura, il continente più vasto tra quelle.

---

[64] Al punto che la realtà possa essere chiamata a rispondere per il romanzo, come recita la difesa di Sénard nel processo su *Madame Bovary*: "Accusez donc la société au milieu de laquelle nous sommes". Difesa curiosamente inconsistente rispetto ad un'imputazione (anch'essa significativa della connessione tra letteratura e costumi) di "outrage à la morale publique et religieuse", dato che l'oscenità risiede generalmente nella rappresentazione o esposizione al pubblico, non nell'invenzione o meno di ciò che viene mostrato; eppure il potere giustificatorio della realtà viene retoricamente convocato: se ancora nella Prefazione la "religious Application" riscattava gli "Events", ora sono addirittura i fatti correnti ed esperiti ("au milieu de laquelle nous sommes") a riscattare un'applicazione 'irreligiosa'. Va detto, comunque, che la sentenza non recepirà la proposta della difesa, ma assolverà l'opera perché "sérieusement travaillée, au point de vue littéraire": ovvero per aver – parzialmente (e da questa parzialità il "blâme sévère") – rispettato il margine simbolico da sovraimporre al Reale; degna di nota anche la coincidenza tra "told […] with Seriousness" e "sérieusement". I testi sono disponibili nella sezione flaubertiana di [http://pagesperso-orange.fr/jb.guinot].

[65] Manzoni, *Del romanzo storico* cit., p. 208.

> …un mondo pieno di tutti i dettagli misteriosi e banali che non si trovano nei libri – il soffio di aria fredda in un lurido cortile, il vagabondo all'angolo di una strada, un negozio che rimane aperto a lungo dopo che tutti gli altri hanno chiuso, un ragazzo impaziente e nervoso che aspetta tutto agitato fuori del negozio di un orologiaio l'amico che lo condurrà verso un futuro nuovo e sconosciuto.
>
> Georges Simenon, *Gli intrusi*

6. *Ri/velarsi*

Non va ignorata in questo senso un'altra indicazione propostaci indirettamente dalla vicenda editoriale del *Robinson Crusoe*, più direttamente dalla 'fame' da parte dei lettori di materia letteraria al contempo reale e stupefacente, delineata da Manzoni: lo speciale rapporto che il romanzo intrattiene con la realtà nasce anche come dispositivo commerciale; la meraviglia di cui abbiamo visto elogiare le virtù cognitive è inevitabilmente un fattore cruciale per un consumo incrementale e compulsivo basato sulla novità, o meglio su una delicata dialettica tra aspettative di riconoscibilità e variazioni.

Come accennato, *Robinson Crusoe* si impone in una situazione editoriale particolarmente complessa: "One might be tempted to speak of a crisis: critics hardly ever mentioned romances or novels with praise. The proliferating fringes of the market were downright scandalous and its centre seemed to be rotten, with the *Amadis*, generally referred to as the arch-romance, as the work to be avoided by all readers of taste".[66] A fronte di un centro che non regge, si moltiplicano i tentativi di scavalcamento rispetto ai margini consolidati, e a questo scopo il richiamo al polimorfismo dell'"History" sgrava – pur nella debita prudenza – autori ed editori dalla maggior responsabilità implicata in una creazione originale:

> 'Half true and half fictitious', the novel stretched out into the realm of histories: Novels promising to be a piece of fiction but threatening to offer real histories, defined the field of the *roman à clef*. At the other end of the spectrum, allegedly true histories which threatened

[66] Olaf Simons e Anton Kirchhofer, "The Novel in Europe" cit., presso: [http://www.pierre-marteau.com/resources/novels/market/market-1.html].

> to be full of inventions, if not outright lies, were equally dubious. And both offered to their readers and authors the same possibilities: to claim, whenever it was convenient, that they had not believed a word they hade written or read in this publication.[67]

Al contempo la pretesa fondazione nel terreno della 'vita vera' assicura un'inesauribile linea di fuga per le infrazioni al canone etico-letterario del "meramente verosimile". In primo luogo l'inseguimento della realtà, stante la sua ultimativa irraggiungibilità (sanzionata dalla frattura "History"/"Story", nonché dallo sfalsamento – marcato rispetto alla classicità – tra l'ordine delle rappresentazioni e quello delle cose), garantisce una riserva tematica di *dicibili* a cui attingere: considerando il mondo come assoggettabile ad un'inesausta scoperta, sussiste l'opportunità di dislocare continuamente i confini dello sguardo e della parola, assecondando le espansioni geografiche, scientifiche e sociali dell'immaginario, i mutamenti di scala, le parabole pubbliche o private della Storia.

La 'peculiarità della vita' (il potenziale illimitato di contenitore aneddotico, di moltiplicatore di varietà) è una nozione che il romanzo stesso costituisce e tesaurizza: il fulcro di un sistema mutante, di un genere che riduce al minimo le proprie regole – e tende a infrangerle –,[68] non poteva che prendere a modello la Storia, "la science des choses qui ne se répètent pas" stando a Valéry,[69] per proiettarla poi nel guscio della vita individuale. Appropriarsi di questa prerogativa richiede che con la Storia 'si competa' alla pari: come la voce della Storia non riproduce altro che se stessa, così la voce delle *storie* non può essere racconto storico al secondo ordine, ma deve manifestarsi con l'autorevolezza di chi attinge alla scaturigine dei fatti, a un accadere originario; l'*originalità* (artefatta) dell'invenzione surroga allora l'origine dell'essere,

[67] Ibidem.
[68] Federico Bertoni, *Romanzo*, La Nuova Italia, Scandicci: 1998, pp. 14-17.
[69] Paul Valéry, "Discours de l'Histoire prononcé à la Distribution solennelle des Prix du Lycée Janson-de-Sailly, le 13 juillet 1932", in *Variété IV*, Gallimard, Paris: 1938, p. 140.

la *fictio* è il *fiat lux* di un universo senz'altro secondogenito ma dall'aspirazione gemellare.[70]

Il contrappasso della primogenitura degli eventi è che la loro intelligibilità si dimostra configurata da un linguaggio sulle cui forme la letteratura e più nello specifico il romanzo imprimono le proprie pieghe, al punto che un discorso sulla Storia sia divenuto riconoscibile solo quando e in quanto assuma la retorica già esercitatasi su materia d'invenzione:[71] tanto che, come suggerito poco addietro, l'impressione è che il filtro letterario della modernità contribuisca – e non poco – a delineare la topica dell'irriducibilità proteiforme della 'vita'; quella cui talora il romanzo stesso ricorre quale *extrema ratio*, per forzare le maglie del verosimile canonizzato senza intaccare la propria vocazione realistica.

Anche sul piano prettamente stilistico l'idea, così estranea alla classicità, che il reale sia sempre 'al di là' delle sue rappresentazioni funge da innesco per le trasformazioni formali che contrassegnano ogni rinnovato realismo (l'importante tesi di Jakobson che verrà approfondita più innanzi). L'imitazione letteraria – questo processo di assimilazione che consente di percepire, costruire, immaginare un'equivalenza tra il linguaggio e il mondo, comprese le sue componenti non-linguistiche – tende sempre a 'tradirsi', ovvero a *tradere* se stessa, facendo valere la propria autonomia e il proprio *spessore*: recuperando un'altra storica

[70] Quando questa autorevolezza primaria sia stata ottenuta, si è conquistato un regime che funziona con la stessa meccanica a imbuto della Storia: dal mare agitato e insondabile dei *possibilia*, lo stillicidio degli *actualia* (che energia in questo *maelström*!); dall'oceano dei narrabili, ogni storia distilla *la* narrazione (sotto una certa luce, il rapporto paradigma/sintagma). Tre principi sembrano sottesi a questa chimica: la pertinenza esclusiva di ciascuna polarità all'interno dei due processi, nel momento in cui il romanzo rende non-rilevante la prima categorialità – se non replicandola all'interno della propria cornice –; la conseguente distribuzione incrociata e combinatoria, ma non suriettiva, degli elementi dell'una nell'altra serie (combinatoria potenzialmente indifferente, ma non necessariamente insignificante); infine, la confusione – la sovrimpressione o la dissolvenza incrociata per così dire – sovente scatenata dalla 'messa in fase' dei due regimi, con l'attribuzione reciproca di dinamiche estranee. Questo tipo di impostazione potrebbe forse confrontarsi, non senza difficoltà, con una teoria letteraria dei mondi possibili (l'approccio di Doležel) nel senso di un'integrazione al problema dei designatori fissi e ai limiti di un impianto logico strettamente proprietario.

[71] Gli ovvi riferimenti sono alla triplice *mimesis* di Ricoeur e alla tropologia di Hayden White.

metafora[72], si direbbe che la finestra della letteratura divenga un'istoriata vetrata gotica; al limite essa non consente di vedere altro che se stessa (né altro intende mostrare), riportando dell'esterno solo la forza della luce che la illumina. Si perviene a quello che Jakobson denomina efficacemente "ideogramma",[73] la cui rigidezza si presta – di volta in volta – a sostenere un realismo *d'autorità*, o a inaugurarne per infrazione uno *di rottura*.

Tuttavia il presupposto del realismo, almeno secondo l'ecumenica definizione che ne fornisce Pam Morris, starebbe nella possibilità di coinvolgere nella scrittura la (dis)misura di un oltre, o – in termini più prosaici – di attivare un circuito comunicativo tra autore e lettori che comprenda pure la terzità di un mondo oggettuale: "I shall define literary realism as any writing that is based upon an implicit or explicit assumption that it is possible to communicate about a reality beyond the writing".[74] Morris sta dichiaratamente reagendo ad uno "sceptical, anti-realistic framework", di matrice epistemologica, che a suo parere rischia di abbattere ogni accesso a un sapere veritativo tramite la letteratura; il criterio proposto finisce per apparire al contempo o troppo inclusivo (finendo col sovrapporsi a qualunque forma di comunicazione comprensibile, in quanto tale, se applicato con consequenzialità) o troppo esclusivo, qualora vada a misconoscere parzialmente la capillarità delle relazioni intertestuali e la vocazione enciclopedica della finzione.[75]

È interessante però raccogliere la suggestione del *beyond* per rimarcare l'imbarazzo che accompagna la scrittura realista nelle sue ambizioni più radicali di sostituzione, o di referenza diretta: essere essa stessa l'ostacolo, il limite. Il realismo è quindi assieme fuga e rincorsa, più che uno stile determinato, conducendo anche sul piano formale

[72] Émile Zola, lettera a Valabrègue del 18 agosto 1864, cit. in Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., pp. 94-96.
[73] Roman Jakobson, "O chudožestvennom realizme" (1921), trad. it. "Il realismo nell'arte" in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino: 2003, p. 99.
[74] Pam Morris, *Realism*, Routledge, London e New York: 2003, p. 6.
[75] Merola, *In caso di poesia* cit., pp. 8-9.

quella spinta a 'lacerare il velo', anzi la sequela dei veli, che fa palpitare di *aletheia* qualsiasi gesto le si impronti.

Da questo punto di vista è significativo che perfino nella monumentale carrellata di Auerbach serpeggi come motivo ricorrente quello del travalicamento di barriere costituite, in un secolare ampliarsi e acuirsi del 'campo visivo' della letteratura: e questo benché la colonna portante dell'opera non obbedisca tanto a tale logica progressiva (indotta da un *modo di porsi* della modernità letteraria piuttosto che effettivo percorso coerente), quanto invece corrobori l'intuizione di una genesi composita del realismo come innesto di temi e toni eterogenei. La consapevolezza che forse manca in Auerbach riguarda il ruolo costruttivo della tradizione non solo nell'erigere le mura del dicibile, bensì pure nell'informare le categorie critiche che egli stesso finemente adopera (carattere, contesto sociale, Storia, vita quotidiana e così via) e che imbastiscono una trama della realtà 'sottostante': in questo modo la rottura dei canoni, così ben ritratta come l'esito della convergenza di due 'ur-forme', non resta scevra dell'aura di afflato rivelatore imposto da ogni parola realista a sé medesima.

> Io sono una parte della parte che in principio era tutto, una parte delle tenebre che generarono la luce, l'orgogliosa luce che ora contende alla madre notte l'antico rango e lo spazio. Eppure non le riesce perché essa, per quanto tenda e operi, resta imprigionata entro i corpi. Dai corpi emana essa e li fa belli ed ogni corpo ne intercetta il passare. Così, lo spero, non durerà a lungo e se ne andrà, coi corpi, in rovina.
>
> Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*

7. *F(r)iction*

Con il romanzo il carriaggio della letteratura realista avanza dunque a lungo sugli assi di due ostinate denegazioni: per un verso l'astensione da un puntinismo storico che ricavi il proprio disegno per somma di effettualità pure, ben presto allargatasi al sospetto o addirittura al

rifiuto nei confronti della centralità di *corpi*[76] reali all'interno dell'organismo narrativo; mentre ne è volentieri accetta la partecipazione 'in corpuscoli', cioè purché liminare, o diffusa (cosicché *dissipata*), quasi ancillare: che sia in veste di mero accessorio, ma anche di fonte primaria – sistematicamente da trasfigurare –, o di sfondo, quanto si voglia magniloquente. Per l'altro verso – altrettanto, se non maggiormente, nodale – il perfezionarsi nella reiterazione di ciò che Bertoni qualifica come "un regime retorico ampiamente fondato sulla preterizione",[77] e che conosce la propria sublime epitome nelle parole di Balzac: "questo dramma non è una finzione né un romanzo. *All is true*".[78] È possibile individuare "una strategia di lunga durata",[79] che abbia radicato nell'opzione della finzione – 'mimetizzata' se non si vuol dire mimetica – l'opportunità di pronunciare una propria e in certo modo più alta[80] verità *sulla* realtà.

Come ha mostrato Riffaterre[81] la *fiction* possiede procedimenti propri per asserire che cosa sia (il) *vero*, procedimenti strutturali e autoreferenziali basati eminentemente sulla ripetizione, coniugata secondo una disciplina della coerenza e su un'incastonatura di simboli/sottotesti che sussumono i nuclei significanti del discorso: la capacità di penetrazione di una simile analisi la rende un vertice della corrente critica che dà pieno credito allo scisma della finzione,[82] alla deliberata espulsione dall'orizzonte di pertinenza di ogni pretesa di verifica o attestazione (se non all'estremo sui piani superni dell'estetica

---

[76] A qualunque livello di astrazione, che si tratti di personaggi o catene di eventi.
[77] Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 144.
[78] Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* (1835) trad. it. *Papà Goriot*, cit. in Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 144. L'espressione di Balzac si segnala anche per alcune coincidenze curiose: essa era il titolo originale dell'*Henry VIII* di Shakespeare, che non solo si distingue per quantità di manipolazioni apportate al materiale storico, bensì pure per un'originale commistione di realtà e finzione che ne rese memorabile (e attestata) una delle prime esecuzioni; un cannone di scena infatti, sparando un colpo a salve, innescò l'incendio del *Globe*.
[79] Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 144.
[80] Più comprensiva, più essenziale, più esatta. Come all'*alto* Simone Weil assegna un'assiologia del vedere/conoscere (in Simone Weil, *Cahiers, I* (1970), trad. it. *Quaderni I*, a cura di Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano, 2007, pp. 295 e 317).
[81] Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore e London: 1990.
[82] Della quale avremo modo di vagliare nella seconda parte uno dei capisaldi: proprio il già nominato saggio di Jakobson, cui probabilmente Barthes si rifà nell'articolo citato immediatamente a seguire.

o della morale). Pur di gran lunga precedente (ma già schierato lungo la stessa trincea interpretativa), non può non essere citato l'articolo di Barthes sull'effetto di reale:[83] esemplare nel riassorbire entro il finalismo testuale l'irremovibile stolidità dell'insignificante, e di straordinaria sottigliezza nel comprendere come il grumo, lo scarto, il rifiuto andassero a intonare il rumore di fondo – o il *rumore bianco* – con cui significare la realtà; vale a dire, nell'intuizione che proprio in quanto anti-materia letteraria, in quanto estraneità alle funzioni narrative, venissero a *rappresentare* quel reticente avversario e alter ego: il mondo, la cui ultima definizione finisce per essere 'ciò che non è riconducibile a letteratura'.[84] Accompagna questa intuizione il compiacimento verso l'immagine di un linguaggio trionfante, capace tanto di imitare con i propri mezzi la cosalità – il suo ermetico mutismo – quanto di renderla parlante, incasellarla nel gioco di significanti e significati e farne, appunto, un "effetto" della parola.

Tuttavia, e va ribadito, ciò che rimane inspiegato a questa stregua è il fascino esercitato *comunque* dall'idolo della realtà, la voracità con cui se ne fagocitino brani, se ne adotti l'*habitus*, si miri più o meno esplicitamente alla ricaduta gnomica ed esperienziale (che, come tale, è indissociabile dal confronto con un intorno di *altre* esperienze). La semantica formale di Riffaterre, sebbene rigorosa e dotata di profondità intertestuale, resta prigioniera dell'arbitrarietà di un sistema di cui si ignorino deliberatamente gli assiomi: nell'infinita – indefinita – libertà

[83] Roland Barthes, "L'Effet de réel" (1968), trad. it. "L'effetto di reale", in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino: 1988. Quanto si dirà va riportato al Barthes dell'articolo su *Communications*. Già con la pubblicazione nel 1970 di *S/Z* (e forse anche a seguito dell'articolo di Genette dedicato alla verisimiglianza che era apparso sulla medesima rivista) l'apparato dei codici si propaga infiltrando e intersecando il macrotesto della cultura. È però nella raccolta postuma de *L'ovvio e l'ottuso* che si esplicano al massimo grado sia la cognizione di una (r)esistenza del reale che percorre la datità del testo stesso (per certi versi più facilmente avvertibile nel testo cinematografico), sia – e soprattutto – l'esplorazione del senso che sorge dall'implicazione del fruitore nell'opera *in atto*, pienamente integrata all'esperienza: mi riferisco alle pagine sul 'dilettantismo', ove il caso biografico individuale – nel rapporto con la musica – viene elevato a chiave interpretativa per le arti visive e la letteratura.

[84] O – di volta in volta – a cinema, arti figurative, finanche televisione, e via dicendo. Intendendo ciascuno nella sua concezione di prototipo simulacrale. È altresì particolarmente evidente come nel semplice *nominare* queste sfere (o, detto in modo più funzionalista, questi 'canali') si percepisca la loro appartenenza fattiva al tessuto della realtà.

che è consentita da un dispositivo di verità formulaico[85] latita, senza speranza di integrazione, una causa possibile che giustifichi l'addensarsi di *forme* ricorrenti attorno a una tipologia che, per comodità, potrebbe essere chiamata realista.[86] Oppure, nei termini di Barthes, perché un effetto *di reale*? Che necessità ne avrebbe l'universo letterario, e a quali scopi sarebbe adibito, se non nella prospettiva di un riferimento e di una continuità tra i due poli artatamente scissi? Il paradosso è che l'autosufficienza del linguaggio venga inficiata propriamente nel suo insistere sulla secessione che ha costituito l'"a parte' dell'invenzione fittiva, nel momento in cui il referente – per quanto espulso (come espulso è invece il significato nell'ingenerare l'effetto di reale) – resiste come ombra e smania.

Presa in conto la statutaria ambiguità entro cui si colloca la 'mimesi' nelle coordinate che vanno imponendosi assieme al romanzo, va nondimeno tenuto presente il carattere *costitutivo* che la finzione assume nei confronti della letterarietà, e che è stato precisato esattamente in questi termini da Genette:

> per la poesia [*lato sensu*] il modo più sicuro per sfuggire al rischio di dissoluzione nell'uso ordinario del linguaggio, e per farsi opera d'arte, è la finzione narrativa o drammatica [...]. È evidentemente a questa tesi (se non alle sue riflessioni motivanti) che aderiscono, esplicitamente o no, coscientemente o no, tutti coloro – studiosi di poetica, critici o semplici lettori – per i quali la finzione, e più precisamente la finzione narrativa, e dunque oggi per eccellenza il romanzo, rappresenta la letteratura stessa.[87]

Non si tratta tanto di valutare se la proposta di Genette abbia un'utilità classificatoria pratica (le aporie e le discrasie che comporta sono

[85] In questo senso balza all'occhio la formula di sapore quasi magico, ripresa da Lewis Carroll: "*What I tell you three times is true*". Riffaterre, *Fictional Truth* cit., p. 21.

[86] In altri termini: anche bandendo ogni problema di referenza, non può sfuggire quella che Wittgenstein avrebbe battezzato un'*aria di famiglia* tra categorie tematiche e narrative che formano, se vogliamo, un 'genere' o – come scrive Jakobson – una "tendenza" realista. Perché una siffatta concentrazione, invece di una distribuzione aleatoria sulle combinatorie possibili? Questo è il tipo di domande a cui il modello di Riffaterre sceglie di non rispondere.

[87] Gérard Genette, *Fiction et diction* (1991), trad. it. *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma: 1994, p. 18.

numerose),[88] o se invece il rasoio di Occam non farebbe giustizia di una varietà di criteri spesso dichiaratamente riconducibili ad una unitaria estetica dell'autotelico: la posizione di Genette[89] si offre piuttosto come sintomo della spartizione di territori che pone nel fittizio il principale capoluogo del letterario e per la quale il romanzo è arrivato a ricoprire un ruolo di primo piano.

La teorizzazione di Genette concede una precedenza all'astratta funzione di "finzione narrativa" rispetto al suo concretarsi storico in "generi":[90] ma ad antidoto decostruttivo degli schemi, indubbiamente solidi, che la condizione di posterità permette di sovrimporre, si possono convocare – come si è tentato di fare *supra* – le riflessioni problematiche sviluppatesi nell'immediata prossimità degli snodi più significativi per liminarità, o per incandescenza delle contraddizioni interne.

Riesce parimenti producente il confronto con l'antichità classica, nella forza al contempo straniante e familiare di un'episteme che vena la nostra tradizione culturale restando perentoriamente aliena: ne scontò in parte le conseguenze già Aristotele (rispetto alla propria remota 'classicità'), nell'anacronismo ripreso da Genette all'atto di riconoscere realizzati con l'*Iliade* i due crismi della letterarietà, tematico e rematico, in un'opera di finzione nonché in versi. Tuttavia (trascurando l'altrettanto complessa faccenda del 'verso') sottolineare la finzione dell'*Iliade* è probabilmente il modo più efficace per dimostrare l'inadeguatezza della nozione in un ambito che non ne abbia maturata la presupposta, cogente distinzione: la banalità[91] di un Omero 'buon

[88] A cominciare dall'esatta circoscrizione del fittivo: nel terzo capitolo ("Racconto di finzione, racconto fattuale") della medesima opera Genette – come vedremo – non si perita di proclamare l'indistinguibilità formale dei due regimi, e la sostanziale commistione che si verifica presso zone di confine alquanto vaste e sfumate.

[89] Benché in questi estratti sia presentata, molto correttamente, nei termini di un fenomeno di ricezione condiviso (con un'attenzione alle categorie di lettori più o meno specialisti di cui abbiamo visto un antesignano in Manzoni e che incontreremo, più delicata, in Jakobson), la tesi qui enunciata è condivisa nel testo da Genette stesso.

[90] Al termine 'generi' Genette ricorrerà più volte con accezione – volutamente? – oscillante tra *set* più circostanziati di norme e convenzioni, e tra una più ampia indicazione di statuto referenziale (in particolare nel terzo capitolo).

[91] *Di per sé* non falsa, quanto 'non false' sono molte – e troppo influenti – ovvietà.

mentitore', come lo abbiamo ritrovato anche in Orazio,[92] vacilla sotto i colpi – nessuno dei quali decisivo singolarmente – di un'adeguata attenzione per l'orizzonte primo di ricezione del testo (ma forse questo non andrebbe preteso da Aristotele), del peso immenso dell'opera come *corpus* gnomico ed enciclopedia pragmatica di validità secolare, dell'intertestualità che l'ha costituita a dato assiomatico di scritture che pure si classificano come storiografiche,[93] degli *usi* che fino ad epoche relativamente recenti ne sono stati proposti come fonte archeologica primaria.

La replica che Aristotele potrebbe estendere a questo tipo di obiezioni è notissima: non è affatto escluso che il vero possa entrare a far piena parte del verosimile (e possa quindi essere *anche* fruito come vero); nondimeno il secondo e non il primo resta il sovrano della *poiesis*.[94] Solo l'ultimo motivo dell'incompleta lista testé abbozzata resta soddisfatto da una simile risposta, visto che la radicalità delle altre questioni costringerebbe a una *poiesis* dalla geometria variabile, o a 'formazioni di compromesso' quali la classe specialissima del mito o la nozione tanto calibrata quanto dibattuta degli 'errori degli antichi'.

Genette ricorre proprio a questo tipo di soluzioni, suggerendo che la letteratura inghiotta con l'evolvere delle credenze i prodotti già svelati come tali dell'invenzione umana:[95] per apprezzarli sarebbe ormai necessaria la *willing suspension of disbelief for the moment* cui mirava Coleridge.[96] Oltre a permanere un enorme punto interrogativo sul

---

[92] Con i dovuti e già esposti distinguo; come era, comunque, prevedibile data la matrice aristotelica dell'opera oraziana.

[93] Un esempio, per quanto si voglia oratorio, nella ciceroniana *Pro Archia* cui ci volgeremo a breve.

[94] Aristotele, *Perì poietikés*, 51b.

[95] Anche l'idea di far occupare al mito la casella del tematico-condizionale è soppesata da Genette, ma a questa scelta di pura simmetria si preferisce il metro – quantomeno coerente – che rimpingua con pantheon screditati, teorie falsificate e resoconti fantasiosi il *ventrem magnum* della letterarietà.

[96] Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria, or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions* (1817), a cura di James Engell e Walter Jackson Bate, Routledge & Kegan, London: 1983 e Princeton University Press, Princeton: 1983, vol. II, p. 6. L'espressione ha ormai un uso comune e generalizzato che ben si attaglia al discorso di Genette. Siccome però è Genette che mobilita a nume Coleridge in persona, sarà opportuno ricordare che nella formulazione originaria la frase indicava il risultato degli "endeavours" autoriali per 'naturalizzare' personaggi sovrannaturali grazie a "human interest" e "semblance of truth". Sebbene possano quadrare i riferimenti al sovrannaturale e alla molla

dilemma della commistione (se – a quanto sosterrà Genette – *tutto* prevede una compenetrazione di statuti, con *quanti* o *quali* elementi si prevede di far 'scattare' il criterio del fittivo? Tanto più qualora si escluda il ricorso a quell'*intentio auctoris* o a quell'orizzonte di ricezione cassati *ab origine*), sembra davvero poco maneggevole un modello di letterarietà bulimica, che a rigor di termini inglobi pressoché qualunque scritto contaminato da un paradigma scientifico 'datato';[97] per poi intavolare sui pochi campioni superstiti una disquisizione stilistica di livello sopraffino.[98]

Epperò, come si è anticipato, queste pagine di Genette hanno valore meno teoretico che probativo di una durata, di un'influenza, di un codice genetico sì universalizzato dallo sguardo critico, ma sorto da una mutazione dei generi. Una riprova emerge scorrendo un'altra opera della latinità che, pur in maniera diversa dall'*Ars poetica*, ha goduto di un enorme e duraturo successo in virtù delle proprie considerazioni sulla letteratura: la ciceroniana *Pro Archia*.

8. *Pro domo humanitatis*

Sbrigata la parte formale di un'arringa per una causa che fin dalle premesse è assai poco problematica sul versante giudiziario, Cicerone come aveva annunciato in incipit si occupa "de studiis humanitatis ac litterarum".[99] Il poeta Archia diventa a tutti gli effetti *figura* della

---

dello "human interest", appare invece fuori luogo nella rilettura in discussione tutto ciò che concerne uno sforzo intenzionale e soprattutto l'attribuzione di una "semblance of truth". Tanto più se si rammenta che il brano contiene una studiata simmetria nei confronti di "Mr. Wordsworth", dedito al contrario a risaltare l'incanto di novità nel quotidiano, fornendo una veste quasi sovrannaturale alle meraviglie del mondo sopite dall'abitudine: un dualismo molto più pertinente alle osservazioni che saranno sviluppate più avanti a partire da Šklovskij e Jakobson; nel contesto di Genette invece si potrà pur adoperare il concetto alla provincia del mito, ma sembra arduo applicarlo – ad esempio – alle teorie scientifiche 'superate'.

[97] Sarebbe mirabile provare seriamente questo esame con l'altro testo fondativo della mimesi occidentale (fidando per questa selezione nell'*auctoritas* di Auerbach): la Bibbia.

[98] Così da spingere a chiedersi se non sia opportuno, con uno sforzo teorico, estendere la gamma d'indagine di *questa* al tematico.

[99] Marco Tullio Cicerone, *Pro A. Licino Archia poeta oratio*, 3. D'ora innanzi *Pro Archia*. Dopo un primo 'paragrafo' di artata ambiguità, Cicerone paga il tributo alle concrete segmentazioni nel campo delle arti del linguaggio, per come vigessero nella società latina: "ne quis […] forte miretur" marca allora come "alia" la capacità letteraria di Archia rispetto alla propria disciplina "dicendi". Immediatamente tuttavia

letteratura:[100] Cicerone già avvocato di grido si dedica ad un processo francamente modesto in nome dell'antico rapporto educativo personale con Archia,[101] il quale lo ebbe ad avviare con consigli e incoraggiamenti alla passione per le "artes, quae ad humanitatem pertinent"; così dopo poco l'orazione stessa abbandona la vicenda specifica per trasformarsi in un trattatello sul valore delle *litterae*, in nome dell'energia formativa e rigenerante che esse riversano su Cicerone loro cultore.

Di primo acchito l'elogio della letteratura si attesta quindi sull'incrollabile coppia dell'istruzione nel *docere* ("animos nostros doctrina excolamus") e della distensione nel *delectare* ("eos [animos] doctrina eadem relaxemus"),[102] all'interno della quale vanno quantomeno segnalate alcune importanti note lessicali: l'uso molto calzante di *excolere* e *relaxare*, poco prima compendiati in un "animus […] reficiatur" che attraverso Petrarca traghetterà nella modernità la polisemia del ri-creare come densissimo nucleo del letterario.

Ciò che però illumina d'un colpo il dato caratteristico della romanità è la stringente attinenza degli studi letterari con l'esistenza nella sua dimensione pratica, la loro totale integrazione – per nulla scontata ma risolutamente affermata dalla piattaforma ideologica di Cicerone – in una vera e propria *vita activa*. Il periodare ciceroniano lega con una subordinazione logica e sintattica ("An tu existimas […] posse […] nisi")

---

segna un punto essenziale: "Etenim omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinclum et quasi cognatione quadam inter se continentur" (*Pro Archia*, 2).

[100] In molte traduzioni si precisa immediatamente che dopo l'educazione infantile Archia si fosse dedicato a scrivere *poesie*. Cicerone di fatto dice che questi si rivolse "ad scribendi studium", alla cura appassionata dello scrivere: senza ulteriori specificazioni (*Pro Archia*, 4).

[101] Si ritiene da più parti che dietro al processo ci fossero articolate trame politiche: ciò però intacca relativamente le motivazioni personali, esplicitate nel testo. Ad esse va aggiunta la speranza di Cicerone – anch'essa dichiarata a chiare lettere – che Archia dedicasse un poema, addirittura già cominciato, al consolato del suo difensore (*Pro Archia*, 28): speranza disattesa ad assoluzione ottenuta. Si può dire che anche in questo si intraveda un qualche parallelismo con i tentativi dello stesso Cicerone di ottenere di proprio pugno i favori delle Muse, essi pure delusi. I secoli successivi hanno voluto però che Cicerone entrasse a pieno titolo nel regno della letteratura, e in buona misura grazie a quelle orazioni dalla "ratio" e "disciplina" così diverse dallo "scribendi studium". Per non parlare delle lettere o dei trattati filosofici, tutto materiale di incertissimo statuto: Genette li salverebbe forse con il labile criterio *condizionale*. Se si dà venia ad un esperimento mentale, vagamente *à la* Pierre Menard, possiamo immaginare che *scritta* oggi la più parte dell'opera ciceroniana avrebbe tanta difficoltà ad essere classificata o soltanto guardata come letteraria, quanto facilmente invece al suo stato effettivo troneggia nelle Letterature e nelle Antologie.

[102] Cicerone, *Pro Archia*, 12.

le clausole sopra citate a frasi principali riferite alla sua personale attività politica e forense: è forse possibile dibattere su tanti argomenti ("dicamus in tanta varietate rerum", e si osservi l'uso tecnico del verbo *dico*) o reggere una tensione così grande ("ferre [...] contentionem") senza il duplice supporto della letteratura? Naturalmente no. Ad essa dunque va reso merito, per i servigi offerti dall'oratore a patria, amici e clienti, mentre una simile attività sarebbe biasimevole solo qualora sottraesse al mondo chi la intraprende, se non venisse condotta alla luce, e quindi non comportasse un "communem [...] fructum".[103]

Ma il vincolo con il reale si struttura ancor più fortemente sull'asse della storia, nella proiezione del passato verso il futuro tramite la mediazione delle *imagines* di uomini esemplari il cui modello informa la condotta individuale, improntandola a valori ("laudem atque honestatem") che non si ritengono di per sé autoevidenti ed eterni, ma che anzi è necessario siano irradiati dalla parola letteraria ("quae iacerent in tenebris omnia, nisi litterarum lumen accederet").[104] L'altra faccia di tale proiezione è il desiderio – riconosciuto e legittimato da Cicerone – di eternare nella gloria le proprie azioni: perfino di Achille sarebbe stato sepolto nel tumulo il nome assieme al corpo, senza la poesia di Omero; ecco perciò una lista di grandi uomini che ebbero a cari i poeti in grado di cantare i loro atti 'storici', Alessandro, Temistocle, Mario e molti altri, fino all'attualità davvero strettissima di Pompeo e di Lucullo: la guerra di quest'ultimo contro Mitridate, risalente a soli cinque anni prima, è stata raccontata ("expressum est") in un libro – un *instant book* verrebbe da dire – da Archia stesso.[105]

Non va disgiunta da codesta retorica la consapevolezza dell'impatto culturale di opere che esaltano e immortalano, oltre ai personaggi di spicco, il *popolo* romano e ne rinsaldano l'identità: consapevolezza che è sostanziata di acume sociolinguistico, nella riflessione relativa agli

[103] Ibidem. Con "ad communem adferre fructum" incontriamo un'altra locuzione elementare ma di grandi implicazioni filosofiche.
[104] Cicerone, *Pro Archia*, 14.
[105] Cicerone, *Pro Archia*, 20-24.

effetti dell'opzione linguistica (lingua greca o latina) sul bacino di pubblico.[106]

La parola si fa sì letteraria, ma non tanto sulla base di un criterio rematico quale il verso,[107] e men che meno dando rilievo al criterio tematico della finzione: è quasi il viceversa, al punto che tra le competenze di Archia c'è quella di comporre "de iis ipsis rebus, quae tum agerentur", 'sull'attualità del momento', potremmo tradurre. Ciò che distingue l'uso letterario del linguaggio sono *altri* caratteri, che ci interrogano nella loro alterità.

Dal punto di vista formale Cicerone elenca tre doti di Archia che possiamo immaginare particolarmente esemplificative: la capacità di improvvisare in versi senza scrivere, quella di elaborare uno stesso materiale con parole diverse ("eandem rem dicere commutatis verbis"), quella di essere paragonato senza sfigurare agli antichi ("ad veterum scriptorum laudem") quando scriva con meditata cura ("accurate cogitateque scripsisset").[108] In sintesi il poeta *padroneggia* il linguaggio, ne *usa* come di un sapere disponibile, ricco, duttile, innestato su un'intertestualità di lunga durata ma sempre *prossimo*. Come freme qui la differenza rispetto al tipo del romanziere che "si è tirato in disparte" ritratto da Benjamin![109]

Quanto al contenuto, la letteratura si separa dalla cronaca non in virtù dell'invenzione, ma in virtù di quello che con Bachtin possiamo definire l'anticipabile piano di lontananza della posterità; la *memoria* permea ogni parola, e soprattutto la *memoria del futuro*, di modo che

---

[106] Cicerone, *Pro Archia*, 23.

[107] Il verso che – ad esempio al paragrafo 18 – sembra un fatto scontato, una ovvia contingenza: cosicché ivi lo si equipara alle "sententiis" in prosa; e nello stesso passo trascolorano l'uno nell'altro *scribere* e *dicere*.

[108] Cicerone, *Pro Archia*, 18.

[109] Walter Benjamin, "Der Erzähler" (1936), trad. it. "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov" in *Angelus Novus* a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino: 1995, p. 251. Non che vadano apprezzate acriticamente le valutazioni benjaminiane, ma pur nell'estremizzazione pizzicano una tra le corde che fanno la peculiarità del romanzo.

nessun pregiudizio tematico venga dalla scelta di eventi ancorché vicini e sensibili per una coscienza dell'*hic et nunc.*[110]

In tutto questo traspare l'ideale di una letteratura viva e attiva nel suo interloquire o partecipare diretto nei confronti della realtà, sotto molteplici aspetti:[111] uno strumento concreto che – proprio nel concludere – Cicerone coniuga esplicitamente con l'aspirazione al futuro di una precisa categoria di persone (che lo include), coloro che si impegnano nella politica e nello stato a prezzo di "vitae periculis laboribusque"; alla parola si affida il compito di accompagnare e prolungare la funzione riconosciuta alle *gesta* stesse in quanto tali ("omnia quae gerebam"): "spargere me ac disseminare [...] memoriam sempiternam".[112]

Sai che là corre il mondo ove piú versi
di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,
e che 'l vero, condito in molli versi,
i piú schivi allettando ha persuaso.
Cosí a l'egro fanciul porgiamo aspersi
di soavi licor gli orli del vaso:
succhi amari ingannato intanto ei beve,
e da l'inganno suo vita riceve.

Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*

9. *Liaisons dangereuses*

Di ritorno a Genette che, privilegiando la funzione/finzione, scrive "la finzione narrativa, e *dunque oggi* per eccellenza il romanzo",[113] c'è di che mettere in discussione per lo meno gli avverbi di consequenzialità – lasciando semmai intatta la supremazia del romanzo –. La provocatoria

[110] Tuttavia non si deve incorrere in schematizzazioni che esaltino nell'epica ciò che essa è *per noi*: non si possono ad esempio accettare in valore assoluto le tesi manzoniane sul tema in *Del romanzo storico*, frutto di una cavalcata affascinante lungo le strade dell'epica classica, lastricate però di pietra tutta moderna; senza dilungarsi, basti pensare ai casi di 'epica in diretta' (se vogliamo chiamarla così) elencati qui da Cicerone, o all'inderogabile compresenza dettataci dalla *consecutio temporum* in "quae tum agerentur".

[111] Come abbiamo visto si va da aspetti pragmatici, extradiegetici, a tratti formali o semantici dell'enunciato stesso.

[112] Cicerone, *Pro Archia*, 30.

[113] Genette, *Finzione e dizione* cit., p. 18. Corsivi miei.

parafrasi potrebbe essere: '*oggi* il romanzo rappresenta per eccellenza la letteratura, *e dunque* ne diviene metro la finzione narrativa'. Si tratterebbe però di un'operazione grossolana, che tradirebbe per eccesso di semplificazione il percorso fin qui tracciato; merita piuttosto di essere letto con attenzione l'identikit che Bertoni ha occasione di profilare dello sfuggente oggetto-romanzo: tenendo sullo sfondo – o in sovrimpressione – lo scenario ricostruito nelle scorse pagine, per saggiarne 'a occhio' contrasti o coincidenze rispetto alle epistemi antica e moderna.

Esplorando l'arcipelago di sensi sedimentati intorno al termine 'romanzo', egli osserva che è "nella natura stessa dell'oggetto" il modo "spesso ambiguo e indiretto con cui il romanzo si mette in relazione con il mondo". Nonostante abbia appena rammentato la "tendenza realista" del "romanzo moderno", a Bertoni non sfugge il gioco complesso che intercorre tra il romanzo ("Più di ogni altra forma letteraria") e la "percezione della realtà": esso "se ne difende con l'arma di una finzione consapevole e vitale che innalza mondi sul niente del possibile".[114] È notevole la metafora bellica con cui romanzo e realtà si traguardano lungo un confine conflittuale tagliato dalla finzione, così come non passa inosservata l'allusione terminologica alle teorie dei mondi possibili, che rimarca la visione di sistemi virtualmente equipollenti ma distinti.

I medesimi concetti riemergono più oltre da un sondaggio presso alcuni dizionari (di idioma italiano, francese, inglese), con il quale i punti toccati acquistano la solidità pertinente a sedi ove decanta e cristallizza la materia prima linguistica e culturale: tra i cinque[115] "enunciati ricorrenti" riscontriamo che "il romanzo istituisce un rapporto elaborato con la realtà ma è – sostanzialmente – una *finzione*,

[114] Bertoni, *Romanzo* cit., p. 5.
[115] Gli altri sono per lo più tratti formali: l'estensione, la scrittura in prosa, e – in realtà al limite tra semantica e sintassi – il fatto di essere una narrazione.

un'invenzione" e che "il romanzo è una *rappresentazione* di personaggi e di eventi, di un particolare 'mondo'".[116]

Questo impianto viene approfondito ulteriormente citando Valéry, che assegna al romanzo il titolo di "trompe-l'oeil" (uno spunto che vedremo ricomparire sotto altre specie in seguito). Di qui il commento che "parentele accidentali con la storia, con la biografia, con la testimonianza vissuta sono – una volta di più – illusorie, semplicemente convenzionali",[117] dacché ci viene restituita dal romanzo "una realtà inventata": bisogna ribadire che – perfino con la scelta di quest'ultimo sostantivo – appare sempre più chiara l'essenza reduplicativa del romanzo, ma pure il diaframma che lo costituisce come perennemente 'altro da' nei riguardi dell'effettualità. Bertoni soggiunge quindi che nell'esperienza della lettura "questa illusione [...] tende a diventare la realtà", introducendo tale nuova argomentazione con una minutissima sfumatura destinata a riecheggiare ancora nella seconda parte del presente lavoro, la sensazione quasi allucinatoria tra il magico e l'ipnotico "prodotta dal potere mistificatorio (e prodigioso) delle [...] parole".[118]

Come nel mito dell'ermafrodito – secondo la sua versione platonica enunciata da Aristofane personaggio del *Simposio* – due 'metà' simili e asimmetriche sono scisse dall'unità (mitica, originaria, mostruosa) e assieme formate in questa scissione: lo spazio che le distanzia, abissale quand'anche fosse ridotto fino al contatto epidermico, pretende di essere consumato fino all'ultimo in un'attrazione divorante quanto tragicamente condannata all'insoddisfazione. Quale Zeus abbia potuto temere la potenza di un'ipotetica 'parola-prima' non ci è dato sapere: peraltro, esattamente come nel mito, è tutt'altro che certo se sia davvero *diminutio* una *dimidiatio* in cui brilla flagrante il desiderio.

---

[116] Bertoni, *Romanzo* cit., p. 7.
[117] Nel finale verrà esaminata una posizione di Genette che (di)mostra il *rovescio*, nel senso oserei dire topologico, di queste asserzioni, indagando "contaminazione" e "interazione dei regimi" nelle "pratiche reali" di scrittura letteraria e non.
[118] Bertoni, *Romanzo*, p. 9.

> Se anche parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi *agapē*, sono come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna.
>
> *Corinzi* I, 13: 1

10. *L'amore della somiglianza*

Questa sezione si chiude – coerentemente con l'attitudine a inseguire contorni piuttosto che a puntualizzare proprietà – saggiando i margini in cui la letteratura risulti intimamente scossa dalle infrazioni al paradigma fittivo, nelle vicinanze formali o addirittura entro i territori del romanzo. Una mutazione sottile ma decisiva associa gran parte di queste esperienze: il discrimine non è più tanto quel che si possa eventualmente narrare, il *narrabile* che abbiamo scorto grazie agli ansiosi tentativi di localizzazione da parte dell'Editor o di Manzoni, bensì il *narrandum*, ciò che un'impellenza profonda e prepotente *costringe* a raccontare, e la cui realtà nuda coabita nella parola insieme ai significati (e a quel che resta, se ne resta, del senso).

Tra gli innumerevoli esempi possibili, la coincidenza fortuita di alcune chiose apposte da Calvino[119] e da Sartre[120] ci avvicina al caso di Carlo Levi. Nel *Cristo si è fermato a Eboli* concorrono tutti gli stigmi del romanzo recuperati da Bertoni presso i dizionari condivisi, ad eccezione dell'invenzione – sebbene non si possa negare che il 'rapporto istituito con la realtà' sia alquanto "elaborato" –.

È addirittura tratto saliente dell'opera di Levi la rappresentazione di un mondo, di un mondo particolarissimo e appartato, gremito di persone ed eventi, nonché depositario di una *verità* rifratta ma illuminante per il 'nostro' reale:[121] Calvino lo conferma già nel

---

[119] Italo Calvino, "La compresenza dei tempi" (1967), in Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Einaudi, Torino: 1990.

[120] Jean-Paul Sartre, "L'universale singolare" (1967), in Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit. Entrambi i contributi uscirono su un numero di *Galleria* interamente dedicato a Levi, a cura di Aldo Marcovecchio.

[121] "Che il mondo vero sia quello e non il nostro, per lui è una certezza", precisa Calvino, ma anch'egli stesso (chissà se suggestionato dal "barbaglio, come un attimo di dubbio" comunicato dalla scrittura di

riconoscere in lui "l'ambasciatore d'un altro mondo all'interno del nostro mondo",[122] però ne fornisce la dimostrazione più icastica nel descrivere lo studio "avamposto di questo mondo".[123] La metafora dell'ambasciata inaugura il brano con un'opposizione brutale verso le *scritture del reale* per eccellenza, quelle della cronaca *vel* della grande Storia di stati e battaglie: le parole che circolano in codesto spazio privilegiato "raramente si trovano sui giornali, a differenza di quelle portate dai corrieri diplomatici o dalle staffette degli stati maggiori".[124] A breve tuttavia il discorso si scioglie in una di quelle enumerazioni immaginifiche dal sapore borgesiano che Calvino ha fatto decisamente proprie nel semplice ed esatto lirismo materico:

> sono notizie di paesi dove prima dell'alba gli uomini sono in marcia per raggiungere i campi lontani, notizie di lutti, di arresti, di occupazioni di terre, ma anche notizie di filtri d'amore, d'incantesimi, di spiriti notturni. Alla sua ambasciata si possono trovare i tesori appena giunti da questi lontani regni, i formaggi caprini, i vini mielati, i santini di gesso [...] vi si possono incontrare i messaggeri: donne nerovestite, giovani dalle scarpe polverose, come se una strada segreta collegasse quei campi e quei villaggi lontani alla casa del loro ambasciatore.[125]

Si osservi come la parola medi comunque le relazioni con il mondo altro, presente dapprima solo per "notizie" – cioè *narrazioni* – quale referente ormai inattingibile in presenza, e infine nei personaggi, concretati meno da quei dati minimalisti e stilizzati che dalla propria funzione di *messaggeri*. E nel mezzo, 'cose': doni o indizi, intrisi della fascinazione che ha l'*apporto* nel racconto fantastico; perché è proprio al fantastico che ammica Calvino, almeno a partire dall'interruttore simbolico del "ma anche" che introduce filtri d'amore, incantesimi e spiriti notturni, ripresi certo dal libro di Levi ma enfatizzati – e 'filologicamente' traditi – dall'accostamento con "tesori", "lontani regni" e "strada segreta".

Levi?) vi riconosce i "termini del grande dibattito storico del secolo". Italo Calvino, "La compresenza dei tempi" cit., p. xi.

[122] Calvino, "La compresenza dei tempi" cit., p. x.

[123] Ivi, p. xi.

[124] Ibidem.

[125] Ibidem.

Se c'è dell'incongruità nella forzatura connotativa di Calvino, c'è pure una penetrante intuizione: la scissione di regimi interna al fantastico[126] emblematizza "la vertigine d'un mondo diverso [...] nel suo tempo diverso, in un'altra dimensione dal nostro".[127] Pur a fronte di una realtà reale, realissima, doverosamente reale (lo vedremo meglio), restituitaci dalla vera e propria "testimonianza" su una "potenziale forza storica",[128] si riproduce – almeno per la lettura calviniana – la fissione che impercettibilmente scolla la letteratura dal consueto mondo che è per definizione abitato dalla *prima persona plurale*.[129]

Come era assai prevedibile sulle basi finora gettate, ad una scrittura "che fa scaturire [...] incontri straordinari" fa da scorta il metodo che conduce Levi a "descrivere con rispetto e devozione ciò che vede, con uno scrupolo di fedeltà che gli fa moltiplicare particolari e aggettivi", conquistando il titolo di "scrittore più dedito alle cose, al mondo oggettivo, alle persone".[130] Una serie di espressioni che paiono riepilogare i capisaldi della grande tradizione realista della modernità: il primato della visione, l'attenzione diligente alla molteplicità, l'ossessione per la "fedeltà" e per i "particolari", la cosalità del "mondo oggettivo", vale a dire la *summa* di motivi stilistici che Perec farà deflagrare ne *La vita istruzioni per l'uso*.

Anche Sartre identifica nell'assolutamente *non* romanzo di Levi (questi, leggeremo, lo chiama "libro", o " 'memoriale' ", e si notino le virgolette d'autore)[131] caratteristiche che invece pertengono alla finzione del romanzo: non che esista alcuna esclusiva, certamente, ma non si può ignorare il vincolo – sancito tra l'altro dalle analisi di Lukács e

---

[126] Il razionale 'diurno' e il sovrannaturale 'notturno', ognuno dei quali sembra sempre sul punto di inghiottire completamente l'altro, in una esasperata dilatazione degli istanti di incertezza che nell'esperienza quotidiana dividono ad esempio il sogno dalla veglia, o l'illusione dal riconoscimento: un genere peculiarissimo, la cui tensione si direbbe per certi aspetti enuclei e faccia esplodere proprio la più astratta dialettica di realismo e finzione.
[127] Calvino, "La compresenza dei tempi" cit., p. xi.
[128] Ivi, p. x.
[129] Di nuovo: fissione o scollamento non fini a se stessi, ma a una visione *più alta sul* reale; lo si coglierà ancor meglio in Sartre.
[130] Calvino, "La compresenza dei tempi" cit., p. xii.
[131] Carlo Levi, "L'autore all'editore" (1963), in *Cristo si è fermato a Eboli* cit., p. xix.

Manzoni riprese *supra* – tra il dispositivo finzionale e quello cognitivo che se ne fa derivare, ovvero la capacità di coniugare la vividezza del peculiare con l'astrazione di idee generali. Ecco allora che Sartre elogia nell'opera di Levi "il moto di universalizzazione [che] è tutt'uno con l'approfondimento del concreto", e che ritrova l'essenza del suo scrivere nel "comunicare questo incomunicabile: l'universalità singolare".[132] Quale potrebbe essere il fulcro di una simile operazione, se non la *vita*? Puntualmente, e giustamente!, a Levi è ascritta "la passione *della vita*; poiché la sua singolare esistenza non può realizzarsi che attraverso una specie di amorosa curiosità per tutte le forme umane del *vissuto*".[133]

Scrive ancora Sartre: "ogni volta, dietro l'irriducibile singolarità del fatto raccontato, si può intravedere tutto un mondo – il *nostro* mondo – in quanto si esprime e si realizza nella qualità fuggitiva di una presenza".[134] Si ripete una volta di più lo schema dei due piani, la superficie della narrazione increspata dalla meraviglia e, "dietro", le profondità di un mondo reale (ancora una volta qualificato dall'aggettivo "*nostro*") che "si realizza" in una *presenza* che rimane comunque fuggevole, perché è ultimamente inafferrabile.

Di nuovo è lecita un'incertezza interpretativa istillata dal fatto che, dopo tutto, non sussiste una finzione ontologica nella scrittura di Levi: ma è effettivamente così? O meglio, nell'innegabilità del dato referenziale, è così che vengono letti – o ascoltati – i suoi racconti? C'è da dubitarne, almeno se si presta orecchio a Sartre: quelle viste o vissute da Levi sono definite in diverse occasioni *avventure* e le tre opere maggiori ricondotte per *singolarità* ad un'autobiografia (genere che, sia detto a margine, con una certa malignità potremmo collocare tra i più pregni di finzione); l'esito sono storie a cui da una parte la natura degli eventi prescelti,[135] dall'altra la corporeità unica della persona che 'parla'

---

[132] Sartre, "L'universale singolare" cit., p. xiv.
[133] Ivi, p. xiii. Corsivi di Sartre.
[134] Ibidem.
[135] Sono "incidenti, che nella loro concreta opacità, si succedono inavvertiti sotto gli occhi di tutti noi". Ibidem. Si ricordi il legame istituito da Manzoni tra invenzione e *invenire*, e la coincidenza assai

– benanche negli scritti – conferiscono la fragilità dell'effimero, anzi perfino dell'*irripetibile*.[136] In tal modo la volatilità degli "aneddoti"[137] li strappa bruscamente dall'intramarsi che fa la realtà condivisa, circolante, verificabile: non però nei termini di una negazione della datità storica, bensì in una demarcazione separativa che innerva l'io-vivente di Levi quale ponte gettato verso un reale assolutamente *vero* ma impossibile da rinserrare in parole e pensieri, la cui figura è "Roma [...] là tutta intera, inafferrabile, opaca e presente: *vissuta* nella sua indecomponibile totalità".[138] Dunque un reale che *resiste* – "incomunicabile" per una referenza lineare e mirata –, e che al contrario può essere intuito fugacemente proprio in virtù della *tensione* all'oltre sprigionata in quei racconti che tengono – per così dire – le parti della finzione, riproponendo puntualmente (nella lettura operata da Sartre) la dinamica letteraria sottesa al romanzo. Il cardine di questa articolazione è ancora la vita, ora però la vita specifica di Carlo Levi, la sua concreta esistenza, che funge da *contenitore* (racchiude, ma anche estrae e isola) o da cassa di risonanza per la vita narrata: "egli, *come narratore*, si è collocato nel *medesimo nodo* di contraddizioni che la sua vita rivela".[139]

Il duplice *fronteggiarsi* che abbiamo riscontrato emerge infine esplicito: "Dai suoi inizi [Levi] ci ha posto, sempre, contemporaneamente su due piani: quello della Storia e quello delle sue storie, specchiantisi l'uno nell'altro".[140] A conferma della centralità di una dialettica del genere per definire il letterario, Sartre continua:

> Mi sia consentito affermare, in questa occasione, il mio totale consenso a un'arte dello scrivere così concepita [...], non possiamo tentare nient'altro che collocare i nostri lettori in questa doppia

---

indicativa della funzione attribuita al poeta riguardo alle "relazioni più recondite e meno osservate o non osservate" nelle "cose di cui tutti parlano". Torneremo più estesamente su questi temi nella parte seconda.

[136] "Che quest'uomo così eccezionale vi racconti con la *sua* voce, le *sue* intonazioni, la *sua* fisionomia, il *suo* malizioso distacco – suoi e irripetibili – un'effimera avventura da lui vista nascere e morire in un istante, è una singolarità selezionata da un'altra singolarità". Sartre, "L'universale singolare" cit., p. xiv.

[137] Ivi, p. xiii.

[138] Ivi, p. xiv.

[139] Ibidem. Corsivi miei.

[140] Ibidem.

> prospettiva: di una vita che si singolarizza, avida di gustare il sapore di tutte le altre vite, e di una universalità strutturata del *vissuto*.[141]

Ciò che Sartre assevera di paradossale, e insieme di strettamente congruente con quanto si è finora sostenuto, è il secco diniego opposto al realismo come forma letteraria, e accreditato a Levi quale atto di coraggio: "Occorre, per questo [...] il coraggio di rifiutare tutti i realismi in nome della realtà".[142] È un elemento di importanza cruciale, tanto che ne verranno sviluppate le implicazioni teoriche solo nella parte seconda di questo lavoro: basti per ora una glossa sull'estrema, intrinseca *letterarietà* di una simile presa di posizione; il proclama è letterario non solamente a causa della tradizione consolidata – ricordata da Bertoni – che vuole ogni realismo tirannicida del proprio predecessore (o addirittura impossibile giustiziere della parola, quella traditrice velata), ma pure in quanto l'annuncio palingenetico *necessita* del dualismo instaurato con la finzione già solo per poter venerare quel "nome della realtà".

Sartre coglie però con grande accuratezza un *punctum* caro a Carlo Levi stesso, il quale pochi anni prima aveva così descritto al proprio editore la nascita del *Cristo si è fermato a Eboli*: "non v'era posto per ornamenti, esperimenti, letteratura: ma soltanto per la verità reale, nelle cose *e al di là delle cose*".[143] Ma Levi percepiva inoltre quale fosse la forza – pur del tutto indistinta e renitente all'inquadramento teorico – che districasse il suo "nodo di contraddizioni"; così dopo un punto fermo aggiunge: "E per l'amore [...] tale da tenere insieme, lui solo, un mondo che, senza di esso, si sarebbe sciolto e annullato".

Non si tratta qui di scadere in un biografismo stucchevole o in un vago misticismo, anche perché – come nota Sartre proprio in queste pagine – "[i] buoni libri, è chiaro, non si fanno con i buoni

---

[141] Ivi, pp. xiv-xv.
[142] Ivi, p. xv.
[143] C. Levi, "L'autore all'editore" cit., p. xvii. Corsivi miei.

sentimenti":[144] tuttavia non è possibile trascurare, oltre alla voce di Levi, il concorde risalto concesso al tema da entrambi i commentatori cui ci siamo rifatti (piuttosto alieni al sentimentalismo). Calvino ne parla come di "una caratteristica che bisogna tener presente se si vuole riuscire a definire la singolarità dell'operazione letteraria di Levi",[145] e poi: "La sua scrittura è un puro strumento di questo suo rapporto amoroso col mondo". Da Sartre abbiamo già citato la "amorosa curiosità", e in chiusa troviamo: "si direbbe che la vita l'abbia scelto per amarsi in lui e attraverso lui".[146] Dobbiamo cedere all'(in)evidenza di questa dimensione quasi metafisica, poco accessibile all'indagine e ancor meno esplicabile, per tentare di comprendere la specialissima mimesi di Levi, la cui unicità (non sorta però dal vuoto o sul nulla) costringe a una lunga citazione diretta per racchiudere – ma non conchiudere – il fermento di un simile discorso:

> il *Cristo si è fermato a Eboli* fu dapprima esperienza, e pittura e poesia, e poi teoria e gioia di verità (con *Paura della libertà*), per diventare infine e apertamente racconto, quando una nuova analoga esperienza, come per un processo di cristallizzazione amorosa, lo rese possibile; e si svolse poi, nei libri successivi, mutandosi nell'autore l'animo, e il corpo, e le parole, insieme al mutarsi degli uomini [...]. Questo processo non è, non è mai stato, di identificazione con un dato, di fuga nell'oggettività, ma è piuttosto la continua distinzione dell'amore. È, come disse Rocco Scotellaro, a me sopra tutti carissimo, nelle pagine dell'*Uva puttanella* dove egli racconta la lettura di questo libro, di questo 'memoriale', ai diciotto compagni di cella nel carcere di Matera, la somiglianza, e l'amore della propria somiglianza.[147]

Si è sottolineata qualche pagina addietro la spinta cogente che fa del *narrandum* un impulso alla liminarità rispetto ai codici costituiti del narrativo, del letterario, del fittivo: un'urgenza che si può tradurre in trasfigurazione o in rottura radicale; o perfino in tragica, lacerante antinomia. Il *Cristo si è fermato a Eboli* non è esentato da un'origine nel

---

[144] Sartre, "L'universale singolare" cit., p. xv.
[145] Calvino, "La compresenza dei tempi" cit., p. xii. Già la locuzione "singolarità dell'*operazione* letteraria" (corsivo mio) ci avverte del fatto che siamo davanti a un caso limite.
[146] Sartre, "L'universale singolare" cit., p. xv.
[147] C. Levi, "L'autore all'editore" cit., p. xix.

segno di *ananke*: la Firenze del 1944 è "tornata primitiva foresta di ombre e di belve", in cui cercare "rifugio alla morte feroce che percorreva le strade della città"; e se "[l]a casa era un rifugio", "il libro [era] una difesa attiva, che rendeva impossibile la morte".[148]

Epperò nell'opera di Carlo Levi (forse grazie all'alchimia che è stata poc'anzi saggiata, anche se non dedotta in tavola periodica) prevale un esito soffuso di "ottimismo fatto di calma interiore, come stile", in cui di conseguenza "la classicità della parola si realizza di fronte a una materia che è tragedia, che è caos, che è catastrofe".[149] È tuttavia doveroso che essa venga giustapposta ad un minuscolo frammento, in cui al contrario grida e stride la fragilità della letteratura nella modernità: in cui cioè le frizioni di referenza e finzione che si sono innestate sul linguaggio divengono ferita. Mi riferisco a una singola frase di *Se questo è un uomo*, quella che ne chiude la Prefazione:

> Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato.[150]

Il libro di Primo Levi è un altro *narrandum* febbrile, composto soli due anni dopo il *Cristo si è fermato a Eboli*, ma in effetti nato "come intenzione e come concezione"[151] nel medesimo 1944, al cospetto della morte. Nuovamente, siamo a confronto con una sorta di *preterizione*: stavolta però tutta l'angoscia di una parola letteraria *spaccata* scuote quel "superfluo" immediatamente costretto a smentirsi.

11. *Mio padre sanguina storia*

Se ci rivolgiamo, in conclusione, al secondo estremo di quella polarizzata consapevolezza cui si è accennato in incipit, scopriremo il diametrale ribaltamento della figura di preterizione e delle denegazioni che essa coinvolge: *Slaughterhouse-Five* quasi esordisce con la

---

[148] Ivi, p. xvii.
[149] Calvino, "La compresenza dei tempi" cit., p. ix.
[150] Primo Levi, "Prefazione" (1973), in *Se questo è un uomo* (1947), Einaudi, Torino: 2005, p. 10.
[151] Ivi, p. 9.

constatazione “This is a novel”. La frase appartiene ad una sorta di vestibolo nella complessa architettura di un testo che in molti sensi ‘non vuole iniziare’.[152] Prima delle dediche, prima dell’epigrafe, s’incastra un paragrafo che comincia *estendendo* il nome dell’autore (apposto col titolo in testa all’opera), e si conclude definendo per il libro un’appartenenza scissa tra consuetudine del *genere* e straniamento della *scrittura*:

Slaughterhouse-Five
OR
THE CHILDREN’S
CRUSADE
A DUTY-DANCE WITH DEATH
BY
Kurt Vonnegut
A FOURTH-GENERATION GERMAN-AMERICAN
NOW LIVING IN EASY CIRCUMSTANCES
ON CAPE COD
[AND SMOKING TOO MUCH],
WHO, AS AN AMERICAN INFANTRY SCOUT
HORS DE COMBAT,
AS A PRISONER OF WAR,
WITNESSED THE FIRE-BOMBING
OF DRESDEN, GERMANY,
‘THE FLORENCE OF THE ELBE,’
A LONG TIME AGO,
AND SURVIVED TO TELL THE TALE.
THIS IS A NOVEL
SOMEWHAT IN THE TELEGRAPHIC SCHIZOPHRENIC
MANNER OF TALES
OF THE PLANET TRALFAMADORE,
WHERE THE FLYING SAUCERS
COME FROM.
PEACE.[153]

[152] “I would hate to tell you what this lousy little book cost me in money and anxiety and time. When I got home […] I thought it would be easy for me to write about the destruction of Dresden […]. But not many words about Dresden came from my mind then […]. And not many words come now, either”. Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., p. 2. Il primo capitolo, pur essendo tale e non – come avrebbe ben potuto essere – una Prefazione, non è dedicato pianamente al soggetto del romanzo, bensì alla stesura del libro stesso: o meglio, alle premesse che faticosamente hanno avvicinato alla stesura del libro, della quale in effetti non si parla. Il capitolo stesso si ramifica in una successione di digressioni, sospensioni, reiterazioni e battute a vuoto, giungendo così ad incarnare nell’andamento discorsivo quella medesima riluttanza. Per non dire di come gli eventi narrati siano punteggiati di ricorrenti figure ostative, ai limiti del divieto proppiano, che esprimono la propria contrarietà (più o meno riassorbita o aggirata) alla composizione dell’opera: il più importante è “Mary O’Hare”, la moglie di un commilitone la quale teme – anzi, è certa – che il passaggio dall’esperienza alla rappresentazione (letteraria e *indi* cinematografica) non possa che conformarsi a modelli bellicisti; passando per il *movie-maker* Harrison Starr, per un “University of Chicago professor” e per l’Air Force si arriva perfino a Dio, con l’episodio della moglie di Lot mutata in colonna di sale per essersi voltata a guardare, giacché a lei Vonnegut *in quanto autore* si assimila apertamente (“This [book] is a failure, and had to be, since it was written by a pillar of salt”, p. 22).

[153] Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., f. [5].

Il frontespizio è *d'autore*, non solo perché vi manca – rispetto alle consuetudini – il nome dell'editore, ma pure perché quasi impercettibili coloriture semantiche chiudono il cerchio attorno ad un'identificazione del suo estensore con Vonnegut stesso: l'intensivo 'etico' "too much", "easy circumstances" che l'etichetta proibirebbe in bocca ad altri, il marcatamente informale "a long time ago", o il "Peace" finale che è un vero e proprio atto linguistico a sé stante; va altresì notato come l'inglese consenta di non marcare la persona grammaticale, che dunque potrebbe essere la prima. Peraltro l'autoritratto corrisponde anche a una sommaria esposizione del soggetto del libro, che acquisisce così manifestamente la fisionomia di chi lo scrive: il racconto testimoniale del bombardamento incendiario di Dresda *è* Vonnegut, e al contempo il "novel" si intride di *testimonianza* e *sopravvivenza* ("witnessed [...] and survived to tell the tale").[154]

Questa tensione intrinseca non è affatto smentita dalla scelta di creare un protagonista *ad hoc*, Billy Pilgrim, che *faccia le veci* di Vonnegut negli episodi della guerra, e che – come da tradizione del romanzo – si faccia carico con la propria 'vita' di estendere, moltiplicare ed esplicare la "fictional truth" di cui è portatore: la variazione rispetto al canone sta nel fatto che il nucleo veritativo è inscindibile da una ben precisa esperienza storica, la cui effettualità (garantita dalla presenza *ibi et tunc* dell'autore, e dalla sua memoria)[155] è asse portante del senso – 'questo è stato' –. Viceversa nel genere romanzo gli eventuali referenti storici (per i quali l'autore si guarda bene, in genere, dal fornire garanzie) sono *funzionali* a puntellare il real*ismo* dell'invenzione con un raccordo all'enciclopedia condivisa: al più la referenza si incarica di veicolare un surplus di forza epidittica o persuasiva lungo i canali ramificati dalla *fiction*. In *Slaughterhouse-Five*, piuttosto, ad una patente

[154] Il concetto di *historiographic metafiction* forgiato da Hutcheon può essere proficuamente confrontato con le annotazioni che seguiranno: esso tende però verso la tassonomia delle 'mutazioni' più che alla prassi ermeneutica nella sua esposizione in Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London e New York: 1988. Più azzardato e stimolante l'articolo 'preparatorio': Linda Hutcheon, "The Pastime of Past Time" in *Genre*, 20.3-4, 1987.
[155] Garanzia non esente da limiti, come vedremo.

finzione viene affidato il fardello del vero, per scongiurare preventivamente ogni 'simulazione romanzesca', senza rinunciare però al potenziale *espansivo*[156] di uno sguardo liberato dagli obblighi verso le *cose riconosciute e riconoscibili*.

La costellazione di identità così costruita si presta a inserirsi in un punto di criticità rispetto alla tipologia elaborata da Genette come modello generativo delle varie autobiografie reali o d'invenzione rispetto agli assetti 'triangolati' di Autore, Narratore, Personaggio (o Protagonista).[157]

Il limite del sistema è nella sua adozione assiomatica del principio di non-contraddizione, che il linguaggio può invece violare a piacimento: non è convincente, sebbene sia a tutta prima possibile, accettare una formalizzazione adattiva che veda almeno nelle pagine belliche un'autobiografia reale, incentrata su 'Billy Pilgrim' come mero pseudonimo dell'autore (Vonnegut ci autorizza in apertura: "I've changed *all* the names");[158] il motivo risiede nelle evenienze in cui l'Io del narratore/autore si affaccia sulla scena *come personaggio*, inevitabilmente distinguendosi in tal maniera dal protagonista ("I was there. So was my old war buddy, Bernard V. O'Hare",[159] "An American near Billy wailed [...]. That was I. That was me. That was the author of this book",[160] "Somebody behind him in the boxcar said, 'Oz.' That was

[156] Nel termine si vuole includere tutta la gamma di operazioni cognitive permesse dal fittivo: la lateralità dei possibili narrativi, dei 'sentieri che si biforcano'; l'astrazione e generalizzazione attuate col *tipo*; il superamento del principio di non-contraddizione; le sfide alla logica proprietaria, specialmente nel comporre i personaggi; l'esperimento mentale; il recupero benjaminiano di ciò che è stato tanto reietto dalla Storia al punto di non essere conservato in alcuna memoria o registro o traccia; l'impulso profetico, che diviene esortativo o suggestivo, verso quel che ancora non è; l'infrazione del *verosimile* come steccato di una normatività sociale. E così via.

[157] Genette si 'ispira' a Philippe Lejeune. Se A=N=P(=A) abbiamo un'autobiografia reale, l'autobiografia d'invenzione corrisponde a A≠N=P(≠A), e via ricombinando per descrivere sfumature via via più complesse. Genette, *Finzione e dizione* cit., pp. 66 e sgg.

[158] Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., p. 1. Corsivo mio.

[159] Ivi, p. 67. Questo specifico episodio, sul colonnello "Wild Bob", verrà attestato da un'esclamazione dell'autore-narratore-personaggio anche nel decimo capitolo, in uno dei brani di cornice pianamente autobiografica.

[160] Ivi, p. 125. Si osservi l'uso dei pronomi dimostrativi e personali.

I. That was me. The only other city I'd ever seen was Indianapolis, Indiana").[161]

Ciò nondimeno è altrettanto problematico considerare Billy semplicemente come un personaggio per inventare il quale l'autore abbia fatto ricorso contingente a materiale di ispirazione autobiografica: Billy è il *protagonista* dell'esperienza di Dresda che Vonnegut vuole tentare di raccontare come esperienza *propria* (è ad esempio Billy a seguire la vicenda di Edgar Derby che il Vonnegut-narratore-autore[162] desidererebbe porre come climax del libro); anzi, si può dire che le difficoltà di giungere a *questo racconto* esistono precipuamente in virtù dell'allineamento autobiografico A=N=P, superato in parte con l'introduzione di 'Billy': ma se dovessimo privare il personaggio del suo portato autobiografico, decadrebbero anche le cause che ne giustificano la creazione, nonché il valore testimoniale così decisivo per l'opera (che si vedrebbe ridotto ai casi peculiari elencati poco innanzi).[163]

Se vogliamo mantenere le tre variabili di Genette, dovremo allora includere nella combinatoria una possibilità contraddittoria, non transitiva: se necessariamente A=P,[164] ed espressamente A=N, tuttavia inequivocabilmente N≠P. Si constata qui efficacemente quale *sfasamento* pratichi la scrittura di Vonnegut, sia per ciò che concerne la superficie narrativa (lo sfasamento quasi visivo, cinematografico, con

---

[161] Ivi, p. 148.

[162] La convergenza di ruoli è provata dal dialogo in merito, tendenzialmente attendibile, con O'Hare nel capitolo primo: al di là dell'attendibilità, comunque, in quel primo capitolo è fissata senza margini di dubbio la coincidenza di autore e narratore. Ivi, pp. 4-5.

[163] Un'occorrenza di associazione esplicita tra Billy e l'autore si riscontra in un luogo testuale molto rilevante: la conversazione in cui la moglie Valencia cerca di far *raccontare della guerra* a Billy, senza successo. Come reazione alla prima domanda, se essere un soldato fosse terribile, "[a] crazy thought now occured to Billy. The truth of it startled him. It would make a good epitaph for Billy Pilgrim – and for me too". Il "crazy thought" viene – come vedremo – *visualizzato* nel testo con un disegno per mano dello stesso Vonnegut. Inoltre, dietro l'insistenza della moglie, Billy si schermisce nuovamente, e molto significativamente: "It would sound like a dream […] *Other people's* dreams aren't very interesting usually". Gli interrogativi successivi che tentano di elicitare un racconto ricevono come risposta solo monosillabi. Ivi, p. 121. Corsivi miei. All'opposto Billy riuscirà a raccontare di Dresda a Montana Wildhack, su Tralfamadore: un dato molto importante per l'ipotesi che sarà avanzata sul ruolo di Tralfamadore nell'opera.

[164] È chiaro che dovrebbe discutersi in primo luogo la funzione di identità: Billy Pilgrim *non è* Kurt Vonnegut sotto molti aspetti; mi sento però di poter ribadire che siccome l'*identificazione* con l'autore è il *fondamento* del suo essere, la scelta dell' =, se mai esso ha un senso, è imperativa.

cui costituisce il proprio "I" *a lato* – "near Billy", "behind him" – del protagonista), sia con la trasformazione di strutture più profonde e radicali nei codici di genere.

D'altro canto il "novel", così dichiaratosi nel frontespizio, non intende cessare di essere tale, ma la brusca introduzione dell'elemento smaccatamente finzionale, oggettivato ulteriormente dall'essere assunto a parametro del dato *stilistico* ("manner of tales"), investe con veemenza l'impegno alla 'trasparenza' di cui il genere romanzo sovente si fa carico.[165] La *non-defining clause* "where the flying saucers come from", così accessoria, *esemplifica* il carattere del romanzo mettendo a dura prova la tenuta dei regimi di referenzialità prospettati nelle prime righe di testo: eppure la trasparenza tradita non è sostituita dall'opacità di un enunciato autoreferenziale – da un'esaltazione delle capacità di permutazione della superficie linguistica – ma da uno squadernamento totale del dispositivo di rappresentazione, incorporato al piano del reale (ammesso che tale distinzione conservi un senso). In effetti l'intero apparato del genere fantascientifico, stratificato nel corso dell'opera su tre livelli,[166] si pone come sineddoche 'metalinguistica' della letteratura *in toto*: la prima conseguenza di questa esibizione non è un'assolutizzazione bensì una *materializzazione* della parola letteraria; essa perde il privilegio di istanza oggettivante e si scopre invece oggetto, ma guadagna con ciò la possibilità di integrarsi con ogni altro oggetto/rappresentazione.

---

[165] Fin dai primi anni della sua storia, il romanzo si vede scortato da quello che Bertoni indica come *antiromanzo*, che adotta procedimenti di smascheramento dell'enunciazione codificata. Queste opere hanno però una vena polemica che le contrappone deliberatamente – e spesso senz'altri fini che la contrapposizione – alle forme canoniche, che pertanto presuppongono: atteggiamento che in Vonnegut è senz'altro più flebile, quando non contrario. Per una scheda sull'antiromanzo, si veda Bertoni, *Romanzo* cit., p. 88.

[166] Il romanzo *è* a tratti 'fantascientifico', quando si occupa di Tralfamadore, o di epoche 'storiche' ancora di là da venire, e in un certo modo – più trasversale – anche nel dispositivo narrativo che vede Billy "unstuck in time". Inoltre, sempre nella vicenda di Billy, ma in termini 'realistici', compaiono *en abyme* libri di fantascienza, e il loro autore Kilgore Trout (intertestualmente stabilito come alter ego dello stesso Vonnegut). Infine – ma in maniera completamente indiretta – traspare l'attività di scrittore ('di fantascienza'? Qualificazione tra l'altro estremamente problematica nel caso di Vonnegut) da parte dell'autore: questo livello è però costituito pressoché interamente su un piano extradiegetico, basato sull'enciclopedia dei lettori, e se ne ha traccia solo nelle allusioni a "books" e soprattutto alle "made-up stories", che vengono seccamente distinte da *Slaughterhouse-Five*.

In questo modo il contesto di enunciazione è ricompreso all'interno del testo, dapprima secondo la convocazione esplicita che si palesa nel primo e nell'ultimo capitolo, poi – obliquamente – nelle *figure* della letteratura che compaiono nella vicenda; infine (con una geometria che diremmo quasi 'non euclidea'!) nei brani d'impronta prettamente fantascientifica: ove il *rilievo* o lo *sbalzo* dello stile, il respiro metaforico dei temi, inducono a leggere nel lontano pianeta di Tralfamadore una – semplificatoria, esasperata – allegoria dell'ontologia letteraria, o *tout court* della rappresentazione fittiva.[167]

Non è accidentale, in quest'ottica, che in due occasioni almeno (l'elenco si vuole rappresentativo più che esaustivo) un discorso intradiegetico attorno alle 'opere' di Kilgore Trout trascenda in un'allusione o addirittura in un cenno gnomico relativi al valore veritativo della letteratura. In un caso è Kilgore che, prendendosi gioco delle domande ("Did that really *happen*?") di un'interlocutrice "pretty" quanto "dull", replica: "Of course it happened, […] [i]f I wrote something that hadn't really happened, and I tried to sell it, I could go to jail. That's *fraud*". La ragazza "believed him", e soggiunge: "It's like advertising. You have to tell the truth in advertising, or you get in trouble".[168] In precedenza Billy aveva scoperto i libri di Trout grazie a un vicino di letto d'ospedale, Eliot Rosewater, che aveva sviluppato una predilezione maniacale per la fantascienza e per Trout in particolare; per entrambi i degenti traumatizzati dalla guerra la fantascienza "was a big help" nel tentativo di "re-invent themselves and their universe", e in proposito "Rosewater said an interesting thing to Billy one time about a

[167] Si pensi alla soddisfazione irenica del desiderio – paragonata non a caso al sogno –, alla ribadita funzione spettatoriale dei tralfamadoriani, alla visione del tempo come percorribile, disponibile e spazializzato (Genette in *Figure III* sottolinea la pregnanza di questa relazione nella scrittura/lettura), a una certa renitenza alle spiegazioni e così via. Chiaramente è possibile estendere il giudizio all'*immaginazione* nel suo complesso, come preferiscono le interpretazioni che riducono Tralfamadore a un delirio da shock di Billy, a una funzione/fuga: a parte le scarse basi testuali di questa 'spiegazione' (per di più poco tralfamadoriana), resterebbero fortemente sacrificati alcuni tratti, cioè quelli legati alla rappresentazione *in* Tralfamadore di referenti effettuali, come è lo stesso Billy fatto personaggio-animale-da-zoo, o la Storia. Riesce perciò più comprensiva un'ipotesi che ricomprenda certo 'immaginazione' e 'fuga' ma come semi del letterario fittivo.

[168] Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., p. 171.

book that wasn't science fiction. He said that everything there was to know about life was in *The Brothers Karamazov*, by Feodor Dostoevsky. 'But that isn't *enough* anymore,' said Rosewater".[169]

Tutto ciò (e quanto affronteremo successivamente) dà adito a una sussunzione della dicotomia tra storico e finzionale, così come di quella tra realtà e scrittura, in uno spazio 'escheriano' che rivela le interrelazioni essenziali – o perfino la natura comune – che venano come correnti carsiche la geografia di quei territori, pressoché incuranti dei confini che vi sono stati stabiliti per fondarne le province. Prende forma allora una *surrealtà*[170] in cui la 'mimesi' coinvolge la propria messa in atto e le proprie premesse, realizzando una trasparenza *altra* – radiografica e speculare – che sconfina in una disperata aspirazione[171] alla sincerità per portare a termine il proprio impegno testimoniale; non assistiamo però a un appiattimento confusivo che neghi le distinzioni, ma ad una sensibilità rabdomantica che scopre consonanze, legami, corrispondenze tra statuti presuntivamente divergenti: la "schizophrenic manner" *agendo la scissione* sul piano dello stile preserva "the tale" dall'essere agito per opera di ben altra schizofrenia, quella delle divisioni cristallizzate (nell'ambito delle quali l'idioglossia dell'*evento* reale abbacina la significazione, mentre di converso il farsi codice dei linguaggi occlude la referenza).

Si ha occasione di cogliere un esempio – interamente diegetizzato – dell'articolata e ricchissima dialettica di rappresentazione e 'realtà concreta' nella narrazione dei rapporti tra Billy e il commilitone Roland Weary, che offrono a Vonnegut l'opportunità di tratteggiare il

---

[169] Ivi, p. 101. Il verbo "re-invent" riferito alla fantascienza rende allettante una resa italiana nel segno della *ri-creazione* letteraria.

[170] Nel senso originario di un'*integrazione* tra sfere culturalmente separate – per il Surrealismo la conscia e l'inconscia – e non in quello vulgato di una mera esaltazione del polo 'negletto' (senso che peraltro ha preso piede non senza qualche fondamento, nel momento in cui la preponderanza della razionalità e della norma utilitaria nella società borghese imponeva una rivalutazione marcata del versante opposto anche solo affinché si potesse prospettare un'armonizzazione). Qui il termine è applicato alle bipartizioni di cui abbiamo discusso, non ai codici della psiche.

[171] Le aporie del progetto ("This [book] is a failure") erano già state lucidamente dissezionate nella 'morale' di altri due romanzi di Vonnegut, precedenti a *Slaughterhouse-Five*: *Mother Night* (1961) e *Cat's Cradle* (1963).

serpeggiare di *thanatos* e violenza attraverso le frontiere dell'immaginario.[172]

In una fase ancora amichevole delle proprie morbose relazioni sadiche Weary è solito *raccontare* della collezione di armi e strumenti di supplizio appartenente al padre: oltre al fatto che il *racconto* in sé è un gesto attivo nella "crazy, sexy, murderous relationship", bisogna notare che la *collezione* in quanto tale è un fenomeno di risignificazione, in questo caso di oggetti che nel loro *uso* erano strettamente attinenti a un tema chiave di *Slaughterhouse-Five*. Il concetto è ribadito nei due regali del padre di Weary alla moglie: uno "Spanish thumbscrew in *working* condition – *for* a kitchen paperweight",[173] e una lampada la cui base è un modellino di vergine di Norimberga, cui segue una descrizione della "real Iron Maiden". La digressione sulla "real" ("real" perché non è un modellino, ma pure perché è storicamente esistita) macchina da tortura è perfettamente referenziale, se ne fa carico il narratore,[174] e non per niente si chiude con il formulaico "So it goes" con cui Vonnegut suggella le emergenze nel testo di morte, distruzione e sofferenza. La sequenza procede con le richieste da parte di Weary a Pilgrim di indovinare *che cosa sia* un "blood gutter", e quindi con i racconti "about neat tortures he'd read about or seen in the movies or heard on the radio – about other neat tortures he himself had invented". A fronte della 'incompetenza' di Billy, Weary lo apostrofa "There's more to life than what you read in books [...] You'll find that out". Il brano si conclude con il silenzio di Billy, che però è assai tentato di replicare che "he knew a thing or two about gore":

> Billy, after all, had contemplated torture and hideous wounds at the beginning and the end of nearly every day of his childhood. Billy had an extremely gruesome crucifix hanging on the wall of his little bedroom in Ilium. A military surgeon would have admired the clinical fidelity of the artist's rendition of all Christ's wounds – the

[172] Le citazioni del prossimo paragrafo sono tutte in Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., pp. 35-38.
[173] Corsivi miei.
[174] Nonostante essa pertenga ai discorsi dello stesso Weary, come annunciato subito dopo. Eppure Vonnegut opta per la presa di parola autoriale invece che per il discorso indiretto libero.

> spear wound, the thorn wounds, the holes that were made by the iron spikes. Billy's Christ died horribly. He was pitiful.
> So it goes.[175]

In una semplice descrizione lo straniamento insinuato da Vonnegut condensa la problematicità di una raffigurazione 'realistica', nel convergere di simbolismo religioso (con i *suoi* dilemmi veritativi) e codici della violenza, del macabro, del "gore". L'evocazione retorica del "military surgeon" coinvolge gli schemi della visione clinica e militare nonché dei loro – diversi ma affini – realismi pragmatici ("the clinical fidelity") con la "artist's rendition": al culmine l'oggettivazione come *evento narrativo*, fors'anche la storicizzazione, della morte di un Cristo personalizzato dal genitivo sassone.

Ormai risulta impossibile stabilire nella circolazione di rappresentazioni sociali condivise che cosa sia 'reale', e lo stesso 'realismo' piega verso l'uno o l'altro dispositivo ottico-ideologico: una volta ancora l'onnipresente "So it goes" sigilla in sé l'omologia di flussi pervasivi e implacabili. Va segnalata la felice e creativa traduzione di Luigi Brioschi:[176] "Così va la vita", dove la "vita" – alla luce del quadro delineato *supra* – è davvero una valida opzione per rendere il potere di *assimilazione* grezza ma non amorfa dell'"it".

La messa in questione della rappresentazione è ampiamente sviluppata anche in maniera riflessiva, forzando i limiti della 'scatola' diegetica. Saranno esaminate per ragioni di sintesi solo due strategie, ciascuna emblematica di una diversa angolazione con cui vengono affrontate criticità referenziali.

In primo luogo Vonnegut (non esclusivamente in quest'opera) adotta elementi che con maggiore o minore veemenza intaccano l'omogeneità del tessuto verbale: tra questi i più evidenti sono tre disegni. Si tratta –

---

[175] Anche la provenienza del crocefisso è emblematica, specie se accostata a una simile descrizione; esso era stato acquistato dalla madre di Billy in un "gift shop": "Like so many Americans, she was trying to construct a life that made sense from things she found in gift shops". Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., p. 39.

[176] Reperibile in Kurt Vonnegut, *Mattatoio n.5*, Feltrinelli, Milano: 2004.

nell'ordine – di una lapide con la scritta "EVERYTHING WAS BEAUTIFUL, AND NOTHING HURT",[177] che visualizza un pensiero inconsulto di Billy nel dopoguerra, e del quale l'autore-narratore commenta che lo troverebbe adeguato come *proprio* epitaffio; di un cartello scritto ("PLEASE LEAVE THIS LATRINE AS TIDY AS YOU FOUND IT!") sulla parete di una latrina in un campo di prigionia, presso la quale si verifica la seconda tra le epifanie del narratore come personaggio;[178] di un ciondolo a forma di cuore tra i seni di Montana Wildhack, con la scritta "God grant me the serenity to accept the things I cannot change, courage to change the things I can, and wisdom always to tell the difference".[179] Il primo e il terzo disegno sono a tutta pagina, gli ultimi due vengono dotati di apposita presentazione verbale ("Here is what the message said", "Engraved on the outside of the locket were these words"); oltre all'operazione di 'interferenza semiotica' in sé, colpisce la varietà tra un'avulsa immagine mentale dell'autore,[180] un suo ricordo fortemente concreto, e la raffigurazione di una situazione diegetica, afferente peraltro alla speciale ambientazione di Tralfamadore. È davvero paradossale, e intensifica l'impatto dell'ibridazione, che in tutti i casi ci sia un *testo verbale* al cuore dell'immagine, la cui rilevanza si restringe quasi all'*essere tale*, o al di-segno per mano autoriale come traccia del corporeo.

Un'altra, certo più flebile, infrazione al dominio del verbale è la presenza di onomatopee. L'onomatopea è a tutti gli effetti un dato linguistico (tant'è che viene *tradotta*), e si serve delle convenzioni di trascrizione fonetica ereditate dal verbale: tuttavia essa si muove all'esterno dei margini della parola, privata di doppia articolazione e fondata su un 'iconismo' che letteralizza in essa l'idea di imitazione, nell'ardua impresa di circoscrivere il simbolico. Il fenomeno in sé non è

[177] Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., p. 122.
[178] Ivi, p. 125.
[179] Ivi, p. 209.
[180] Condivisa da uno dei suoi alter ego diegetici, ma – come detto – rivendicata dall'autore stesso come propria.

così raro in letteratura, ma qui acquista un peso decisivo poiché ad esso si riserva l'*ultima parola* dell'opera, con una scelta tanto deliberata che viene spiegata e anticipata materialmente (tramite la *ripetizione*) nel primo capitolo, il quale si conclude così: "It [*i.e.* the book] ends like this: *Poo-tee-weet?*". Poco prima viene chiarito il motivo di una mossa per molti versi così *estrema* in un'allocuzione diretta all'editore:

> 'Sam – here's the book'.
> It is so short and jumbled and jangled, Sam, because there is nothing intelligent to say about a massacre. Everybody is supposed to be dead, to never say anything or want anything ever again. Everything is supposed to be very quiet after a massacre, and it always is, except for the birds.
> And what do the birds say? All there is to say about a massacre, things like '*Poo-tee-weet?*'.[181]

Incasellandolo tra queste onomatopee quasi fossero *tag* di un linguaggio formale, Vonnegut sta rivendicando per il proprio romanzo una sorta di impossibile immunità dal simbolico, dall'intenzionale, o meglio sta prospettando il sogno irrealizzabile – e infatti scientemente irrealizzato – di una naturalità primaria e innocente grazie alla quale '(non) parlare di'.

La seconda strategia consiste nell'attivare un cortocircuito tra l'autoriflessività del linguaggio e la consapevolezza di come il comportamento *effettivo* delle persone sia improntato a modelli letterari. Ne dà la prova più trasparente l'episodio in cui Edgar Derby – il professore patriota destinato nel clou (mancato) del libro ad essere fucilato per futili motivi – si oppone a Campbell, il protagonista di *Mother Night* qui in vesti di sobillatore nazista:

> There are almost no characters in this story, and almost no dramatic confrontations, because most of the people in it are so sick and so much the listless playthings of enormous forces. One of the main effects of war, after all, is that people are discouraged from being characters. But old Derby was a character now.[182]

[181] Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., p. 19.
[182] Ivi, p. 164.

La dimensione metanarrativa comportata dalla prima frase è abbastanza trasparente; più sottile appare invece lo spostamento attuato a cavallo dei due periodi, perché mentre all'inizio le asserzioni risultano circoscritte al racconto ("in this story", "in it"), nella proposizione che segue il punto ci troviamo *ex abrupto* sull'altro lato dello specchio: non solo il tono gnomico implica pretese veritative di validità generale, ma addirittura il punto di vista è quello di una realtà storica entro la quale le persone siano o meno in grado di indossare – come abitualmente fanno, a quanto pare – gli abiti del letterario. Il che comporta, naturalmente, che quegli abiti la letteratura possa ripigliarseli, magari ora intrisi del sudore o del sangue di persone in carne e ossa.

L'assurdo è che Campbell è un personaggio interamente finzionale, un figmento di intertestualità,[183] mentre "old Derby" non è semplicemente un giocattolo delle enormi forze della storia,[184] quanto piuttosto di quelle della Storia. Il tempo e lo spazio – dettagliatamente illustrati – in cui si svolge la scena sono presumibilmente prelevati di peso dalla memoria di Vonnegut, dove sono giunti dallo *Schlachthof-fünf* di Dresda; il resoconto bellamente apposto sulla sorte della moglie di Campbell è un'invenzione narrativa. Che pensare dell'evento nel suo assieme? Che il personaggio di Campbell reciti questo cameo al posto di qualche anonimo reclutatore, soppiantato in un avvenimento per il resto storicamente accaduto? Che si tratti appena di un 'risarcimento artistico' postumo, concesso dalla penna dello scrittore allo sfortunato commilitone? Nel momento in cui Vonnegut fa discendere il profilo stilistico del testo[185] dall'influsso della guerra (della *vera* guerra) sulla dotazione narrativa di "people" reali, ogni soluzione che si voglia abbozzare sembra foriera di inciampi. L'inciampo insomma risiede con

[183] Al di là dell'intertestualità, il suo abbigliamento parodico costituisce forse indizio bastevole.
[184] Valga come genitivo soggettivo, oltre che di specificazione.
[185] Dell'intero testo, e dell'eccezionalità ("But […] now") della scena presente sullo sfondo di quello.

ogni probabilità nell'ansia di separare regimi che non godono di alcuna necessitante individualità, ontologica o almeno pregressa.

Quale ultima tappa analitica di questo campionamento a sprazzi, incontriamo la complessità di rapporti della quale *Slaughterhouse-Five* si fa degno latore nella convocazione – fino alla citazione esatta virgolettata – di altri libri nel corpo stesso dell'opera. Non si tratta di un procedimento affatto innovativo ed esclusivo, nemmeno per un lavoro d'invenzione, tuttavia nel romanzo di Vonnegut le sfaccettature del fenomeno assurgono sul versante della semantica a tema nodale – quasi ossessivo nell'isotopia che lo manifesta –, sul versante invece della (macro)sintassi a gamma ricorrente di snodi, diramazioni o inserti incidentali.

A titolo generale si può dire che Vonnegut vada demarcando la fitta rete di connessioni tramite le quali enunciati verbali vengono oggettivati (si pensi al sarcasmo verso le ideologie politiche o religiose) o viceversa esperienze storiche vengono testualizzate, con il risultato di dischiudere un paradigma delle reazioni chimiche di parole/cose in cui gli stati di transizione prevalgono di gran lunga sugli elementi puri. Tutto ciò è particolarmente interessante anche in un'ottica di mimesi, giacché l'imitazione del linguaggio è l'archetipica e pressoché indiscussa prerogativa mimetica del letterario: non solo essa viene attivamente praticata da Vonnegut (*in primis* proprio nei confronti dei libri che riprende), ma oltretutto, con l'evidenziare la capillare penetrazione del linguaggio, si conquista a questa prerogativa un sempre più vasto campo giurisdizionale.

Ci si limiterà ora ad un semplice cenno alle costruzioni totalmente intradiegetiche, che sono soprattutto quelle nei confronti dei libri di Kilgore Trout, così come non è opportuno sviluppare in questa sede un esame sulle apparizioni di personaggi e luoghi condivisi con altre opere di Vonnegut, in un sistema di intersezioni o coincidenza dei rispettivi universi finzionali. Allo stesso modo, benché sia chiaro che ci stiamo

muovendo verso tassi crescenti di referenzialità, verranno solo nominati i rimandi dell'autore alle propria attività di scrittore.

Si deve invece dedicare maggiore attenzione alle citazioni di opere non soltanto effettivamente esistenti (prestando uno sguardo al paratesto, il colophon riporta benanche il riconoscimento per la concessione dei diritti su alcune di esse), ma addirittura di matrice non finzionale, caratterizzate da quello che Searle chiamerebbe un impegno alla serietà.

Tra le svariate occorrenze verificantisi in *Slaughterhouse-Five*, lo stesso autore ne seleziona due, con il titolo 'alternativo' assegnato al romanzo e con il sottotitolo: ci occuperemo dunque di queste, ottenendone tra l'altro l'occasione per segnalare l'attitudine decisamente referenziale della titolazione stessa, a partire dal titolo principale che indica[186] un luogo – fisico, determinato, storico – in modo particolarmente asciutto e bruto, ben corrispondente al "one-story cement-block cube"[187]. Uno "*shelter* for pigs about to be butchered"[188] che diventa rifugio, e deposito, e 'accumulatore', per la memoria dopo che per i corpi.

Il secondo titolo, *The Children's Crusade*, si rifà a una convinzione di Mary O'Hare – moglie del commilitone di Vonnegut, Bernard – a parer della quale le guerre vengono combattute da *bambini*, nonostante che le rappresentazioni da parte degli stessi partecipanti, e non soltanto, inducano una percezione assai diversa:

> You'll *pretend* you were men instead of babies, and *you'll be played* in the movies by Frank Sinatra and John Wayne or some of these other glamorous, war-loving, dirty old men. And war *will look* just wonderful, *so we'll have* a lot more of them. And they'll be fought by babies like the babies upstairs.[189]

---

[186] La guardia ordina ai prigionieri di guerra "to memorize their simple address, in case they got lost in the big city. Their address was this: 'Schlachthof-fünf.' *Schlachthof* meant *slaughterhouse*. *Fünf* was good old *five*". Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., pp. 152-153. Balzano all'occhio l'invito alla memorizzazione, la definizione del nome del luogo come *indirizzo*, ribadita poi nel predicato nominale *deittico*, l'impressione che viene trasferita di un riferimento solido e stabile perfino nella traduzione interlinguistica. Quando dopo la guerra Billy subirà un incidente aereo, mormorerà ai soccorritori solo "Schlachthof-fünf" (p. 156).

[187] Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., p. 152.

[188] Ivi, p. 152. Corsivo mio. La polisemia della parola, attivata dal suo contesto narrativo, la rende sottilmente fuori posto nella propria sede originaria: da questo slittamento il rilievo che essa conquista.

[189] Ivi, p. 14. Corsivi miei. Ricompaiono molti dei nodi concettuali affrontati nelle scorse pagine.

Tale secca rimostranza da parte della donna, riportata nel corso del primo capitolo, spinge Vonnegut ad un atto linguistico per così dire 'da manuale': "So I held up my right hand and I made her a promise: 'Mary, […] I give you my word of honor: there won't be a part for Frank Sinatra or John Wayne. 'I tell you what,' I said, 'I'll call it *The Children's Crusade*.' She was my friend after that".[190] Dopo di che "[w]e became curious about the *real* Children's Crusade",[191] e perciò si cercano informazioni in un libro, "*Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds*, by Charles Mackay, LL. D. It was first published in London in 1841".[192] Seguono alcune citazioni dirette, di cui una – presentata dalla voce di Vonnegut come "handsome passage" – ci appare straordinariamente significativa:

> *History in her solemn page informs us that the crusaders were but ignorant and savage men, that their motives were those of bigotry unmitigated, and that their pathway was one of blood and tears. Romance, on the other hand, dilates upon their piety and heroism, and portrays […] their virtue and magnanimity.*[193]

Il secondo titolo è in definitiva l'esito di un atto linguistico, per di più ri-prodotto entro il corpo dell'opera: è il prodotto di una "word of honor" che si dimostra parola attiva, in un intreccio di effetti che si esplicano indifferentemente 'dentro' e 'fuori' rispetto al testo.[194] Questo titolo non sarà stato forse scelto 'dentro al libro', ma senz'altro è 'ri-costruito' *nel* testo *e* intertestualmente, grazie al ricorso ad un'opera storiografica che peraltro si premura – come visto – di contrapporsi alla letteratura.[195]

---

[190] Ivi, p. 15.
[191] Ibidem. Corsivo mio.
[192] I riferimenti bibliografici sono, per quanto consti a una minima indagine, corretti.
[193] Ivi, pp. 15-16.
[194] L'amicizia con "Mary O'Hare" condiziona a sua volta un altro dato (para)testuale: la dedica. Curiosamente i dedicatari del libro sono entrambi riportati sotto falso nome: essendo entrambi personaggi, seppur comprimari, ciò è conseguenza della sunnominata deliberazione intra- e meta- testuale "I've changed all the names".
[195] Non è nemmeno il caso di sottolineare quanto labili siano i manicheismi di Mackay, infierendo su un'opera ormai datata che si lanciava in fantasiose illazioni sulla bolla finanziaria dei tulipani: illazioni che nondimeno ebbero ampio seguito in virtù della qualifica appunto 'storiografica' della fonte.

Il sottotitolo "A Duty-Dance with Death" è invece ispirato dalla lettura, in un motel disperso nella nebbia di Boston, di un libro di Erika Ostrovsky su Céline. Vonnegut seleziona e riferisce i dati biografici su Céline inerenti l'esperienza militare di questi, e ne collega la ferita di guerra alla scrittura per il tramite dell'impossibilità di dormire. Quindi ricorda "No art is possible without a dance with death, he wrote. *The truth is death*, he wrote".[196] In aggiunta alla sintetica e scontata connessione tra esperienza e arte – più rilevante per il taglio che ne viene dato di quanto non sia il 'ritaglio' in sé – nel sottotitolo ritornano implacabilmente i *topoi* della prossimità intima con la morte, del vincolo con la verità, e soprattutto del *dovere*, aggiunto da Vonnegut senza specificarne un'origine.[197]

Il bombardamento di Dresda è del 13 febbraio 1945, ma Billy Pilgrim, e con lui Kurt Vonnegut, cade prigioniero dei tedeschi negli ultimi mesi di quel 1944 a cui abbiamo già avuto modo di pensare.

La nota conclusiva è riservata ad un altro libro *reale*, che Vonnegut dichiaratamente impiega solo per estrarne brani delle Prefazioni composte da ufficiali dell'aeronautica statunitense ed inglese (la lettura ne è diegetizzata in una scena del romanzo), ma che Monica Loeb[198] ha mostrato poter essere una fonte diretta di molte scene in *Slaughterhouse-Five*. Il libro è *The Destruction of Dresden*, un lavoro storiografico pubblicato quasi vent'anni dopo quel bombardamento che – come rammenta Vonnegut nel romanzo – "had been kept a secret for many years […] a secret from the american people".[199] Dalle fotografie di questo libro potrebbero provenire, secondo Loeb, molte immagini raccontate da Vonnegut; naturalmente è altresì possibile che Vonnegut ricordi quelle scene, giacché dopo tutto era *là*.

---

[196] Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., p. 21.
[197] Il che non sarebbe neppure strano: se non che di questo libro Vonnegut – lo si sarà compreso – sembra voler esporre alla vista ogni molecola.
[198] Monica Loeb, *Vonnegut's Duty-Dance with Death: Theme and Structure in Slaughterhouse-Five*, Ůmea Universitetsbibliotek, Ůmea: 1979.
[199] Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., p. 191.

Un fato sarcastico vuole che *The Destruction of Dresden*, sospeso tra rivelazione e segreto, diviso tra testimonianza e sostituzione della memoria – discorso del reale al servizio di una parola letteraria cui urge ricordare – sia stato scritto da David Irving, il quale nei decenni successivi adottò posizioni negazioniste sempre più oscene, fino a ripetute condanne giudiziarie.[200] Una delle sentenze recita: "The charges which I have found to be substantially true include the charges that Irving has for his own ideological reasons persistently and deliberately misrepresented and manipulated historical evidence; [...] that he is anti-Semitic and racist and that he associates with right-wing extremists who promote neo-Nazism".[201]

Dresda incenerita, segretata, manipolata, bersaglio su una carta militare, fascicolo riservato in un archivio di Stato, terreno di battaglia storiografico in un atroce tiro alla fune sul conto dei cadaveri: c'è un referente nella Storia di Dresda? Difficile a dirsi. Certamente quand'anche la memoria di Vonnegut fosse stata resa ormai "useless" per "the Dresden part", *impotente* come allude il limerick associatole,[202] quand'anche avesse dovuto ingerire e digerire un intrico di testi colmi di "historical evidence" quanto di 'misrepresentation', ebbene: *c'è* un referente nella sua storia su Dresda.

[200] *The Destruction of Dresden* fu accolto con favore dalla comunità scientifica, e rimase in auge fino a che il suo disgraziato autore non lo trascinò con sé nel fango. Al di là delle valutazioni di merito – qui impossibili – non sembra un argomento convincente quello che, limando i morti fino a qualche decina di migliaia piuttosto che oltre centomila, voglia ridimensionare la portata storica dell'evento.
[201] Presso: [http://www.guardian.co.uk/uk/2000/apr/11/irving1].
[202] Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* cit., p. 2.

Parte seconda

La gabbia di che colore era?

E quel che manca non si può contare.

Qoèlet, 1: 15

Realtà. La realtà non è mai data. Qualcosa è dato, ma ciò che è dato non è reale. Ciò che è reale non è dato. Tuttavia, anche ciò che fabbrico non è reale. Il reale è ciò che ha un certo rapporto con ciò che è dato. Sì, ma quale rapporto?

Simone Weil, *Quaderni,* I

J_1. *L'abc del realismo*

Nel 1921 Jakobson scrive il brevissimo saggio dedicato a "Il realismo nell'arte", compiendo un rapido quanto efficace inventario di ciò che contenesse il "sacco" di questo "termine", sottoposto nella *causerie* delle storie letterarie ad un "uso acritico", dalle "conseguenze fatali".[1]

Il rigore della disamina consente a Jakobson di enucleare, seppur in forma germinale, determinate acquisizioni sul carattere del realismo in senso storicamente ristretto – ovvero inteso come "*corrente* [specialmente letteraria] *del secolo XIX*" –[2] che riemergeranno, ancora nel cuore della riflessione teorica, a quasi mezzo secolo di distanza,

[1] Roman Jakobson, *O chudožestvennom realizme* (1921), trad. it. "Il realismo nell'arte", in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino: 2003, p. 97.

[2] Jakobson, "Il realismo nell'arte", cit., p. 98. Quel "caso particolare concreto, uno specifico indirizzo storico" che a causa della preminenza dei suoi epigoni tra gli storiografi della letteratura "viene riconosciuto come la perfetta realizzazione" della *tendenza* realistica (ibidem). Jakobson battezza "*significato C*" la somma dei singoli tratti di questa corrente, tra i quali quelli poi ripresi da Barthes e Genette denominati rispettivamente D ed E: lo stesso Jakobson si premura di notare come certi procedimenti non siano esclusivi né coestensivi "della scuola che vien detta realista", sebbene in essa li "incontriamo frequentemente" (pp. 104-105).

quando su un medesimo numero di *Communications*[3] sia Barthes sia Genette si troveranno a pubblicare un articolo sul tema, espandendo ciascuno (più o meno direttamente) una riflessione di Jakobson;[4] d'altro canto solo tre anni prima Todorov aveva curato, su incoraggiamento dello stesso Genette, la propria fondamentale silloge di teoria della letteratura dedicata alla scuola russa,[5] grazie alla quale il lavoro di Jakobson sarebbe emerso presso la comunità scientifica internazionale dopo una serie di edizioni in lingua ceca o ucraina.[6]

A premessa di quelle più puntuali annotazioni, però, Jakobson imposta un discorso di ampio respiro, alla luce del quale il realismo viene dissecato dapprima sull'asse produzione/ricezione (A/B), quindi su quello innovazione/conservazione ($_1$ / $_2$) .

La prima scissione è precipuamente finalizzata a fustigare l'impressionismo della critica e le restrizioni di matrice storica nell'identificazione di tratti significanti, promuovendo invece strumenti maggiormente formalizzati nonché proclivi alla trasversalità d'impiego;[7] l'analisi si attesta insomma su un livello di metalinguaggio secondo, coinvolgendo – come è inevitabile – la funzione critica nel versante della ricezione, epperò trascurando d'interrogarsi su quel "pubblico" del quale i "critici di professione", come abbiamo letto in Manzoni, sono solo una "parte" – per quanto importante –.

Questa impostazione traspare anche dal riduzionismo con cui la ricezione viene schiacciata nell'unica dimensione di un "rapporto personale con l'opera": se in base alla prima enunciazione del

---

[3] Per l'esattezza *Communications*, 11, 1968.

[4] Roland Barthes, "L'Effet de réel" (1968), trad. it. "L'effetto di reale", in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino: 1988; Gérard Genette, "Vraisemblance et motivation" (1968), trad. it. "Verosimiglianza e motivazione", in *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino: 1975.

[5] Tzvetan Todorov (a cura di), *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris: 1965. Il succitato *I formalisti russi* ne è la traduzione italiana, edita da Einaudi per la prima volta nel 1968.

[6] Perfino l'edizione in lingua russa dovrà attendere il 1962.

[7] Nelle poche pagine dell'articolo in questione Jakobson spazia agilmente tra le arti figurative e quelle verbali, tra differenti generi, ambiti linguistici, epoche. A titolo di campione, ricordiamo la citazione di un indovinello armeno, di *Anna Karenina*, delle fiabe erotiche russe, dei pittori Ambulanti, del Laocoonte, e, naturalmente, dei grandi esponenti della letteratura in senso tradizionale: Shakespeare, Racine, Hoffman, Dostoevski e così via.

"*significato B*" verrà definita realista "*l'opera che l'esaminatore giudica verisimile*",[8] già dal paragrafo successivo l'apparente valore tecnico del giudizio così inizialmente connotato verrà rimpiazzato dalla locuzione "[la] mia personale impressione", contrapposta oltretutto al "criterio immanente" dell'*intentio auctoris*. Secondo Jakobson la *confusione* di questi due piani, quello creativo (o compositivo) e quello percettivo, avrebbe come conseguenza "l'attribuire un valore obbiettivo e assolutamente autentico al punto di vista individuale": volendo dirimere gli elementi che in tale confusione concorrono, siccome il "punto di vista individuale" appartiene senza dubbio all'area del significato B, dobbiamo dedurre che ad essere portatrice di "un valore obiettivo" sia l'aspirazione[9] al reale iscritta nell'opera, in virtù della propria 'assoluta autenticità'.

Si tratta di una mossa intellettuale apparentemente azzardata, poiché il discredito insinuato nei confronti della ricezione – e, senza ambagi, della ricezione critica – potrebbe rivoltarsi contro il proprio fautore, a tutto favore di quegli approcci biografici e psicologici ("*l'opera che l'autore in questione propone come verisimile*": si dovrà indagare quindi il pensiero dell'autore?) che Jakobson si era premurato di smontare fin dal primo paragrafo del testo. Naturalmente non sarà così: forte del concetto di *procedimento* maturato da Šklovskij nel capitale saggio del 1917,[10] saggio dal quale quello jakobsoniano dipende in più d'un punto, l'operazione teorica condotta mira a svincolare la verisimiglianza dai suoi contenuti circostanziali per farne invece una 'funzione derivata'; l'opera non è più triangolata rispetto allo spettatore e alla sua esperienza, bensì rispetto a un campo di convenzioni. Di conseguenza il "valore obiettivo" dell'opera, la *proposta* dell'autore, si esprime precisamente tramite il posizionamento in tale campo, e la (meta)critica

[8] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 98.
[9] Cercheremo di chiarire più oltre la natura di questa tensione interna all'opera 'realistica' nella proposta di Jakobson.
[10] Viktor Šklovskij, *Iskusstvo kak priëm* (1917), trad. it. "L'arte come procedimento" in *I formalisti russi*, cit.

di Jakobson non si preoccuperà tanto di *recepire* la verisimiglianza, quanto di circoscrivere le condizioni di quest'ultima.

Appurato dunque che la sua propria tipologia di esame pretende di sottrarsi agli incerti della ricezione, nel momento in cui si eleva dal "rapporto personale" al "criterio immanente", resta da vedere a quali scopi venga applicato da Jakobson lo stigma retorico associato al significato B, questo "mio giudizio soggettivo" in sé del tutto legittimo, naturalmente, ma sospetto come strumento critico.[11]

Il primo bersaglio è l'appropriazione antonomastica – si potrebbe dire su base istituzionale – del termine "realismo" da parte di uno "specifico indirizzo storico", che finisce per fungere da pietra di paragone per il "grado di realismo delle scuole che l'hanno preceduto o seguito":[12] a tal punto si stenta a definire diversamente "i 'realisti' stessi del secolo XIX" che Jakobson riconosce come questa identificazione sia ormai *de facto* un ulteriore significato della parola, il "*significato C*". Il cenno al fondamento istituzionale di codesta incorporazione è riconoscibile nel motivo addotto per spiegare un simile predominio: "sono gli epigoni di tale corrente ad avere creato la storia dell'arte attuale". Viene qui esibita con noncuranza un'intuizione non secondaria di 'sociologia della letteratura', il cui obiettivo è strettamente polemico: il consenso critico – sostanziato nella produzione di una "storia" – ha la propria matrice in una prossimità generazionale, in una filiazione che naturalizza i codici ricevuti (*reçus*, sembra insinuare Jakobson).[13]

Sminuita l'egemonia lessicale di *quel* realismo grazie alla micro-archeologia che la riconduca a una contingenza sociale, ecco – a poche pagine di distanza quanto mai debita – l'applicazione del 'marchio B': "C non è che un caso particolare di B";[14] e dunque, si dovrebbe supporre,

---

[11] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 101.
[12] Ivi, p. 98.
[13] A conferma del potenziale di lettura sociale in Jakobson, si veda come – riferendosi all'affermazione dei pittori Ambulanti – egli dichiari esplicitamente: "il canone […] si impone e diventa *un fatto sociale*". (un potenziale, lo vedremo, smorzato dall'autore stesso). Ivi, p. 103. Corsivi miei.
[14] Ibidem. In realtà altrove Jakobson asserisce anche che la "prima fase di C" sia un "caso particolare di A_1" (p. 102). Si tratta a mio parere di una leggera interferenza teorica tra il *referente storico* di C, ovvero

"un punto di vista individuale" o un "giudizio soggettivo" frutto del "rapporto personale" con l'opera. Come conciliare con i caratteri singolarizzanti del significato B l'ipotesi 'sociologica' avanzata poco prima? Sarebbe indispensabile ricorrere ad una vera e propria *coincidenza* di suggestioni individuali, giunta per mera somma aritmetica alla dimensione collettiva che è necessaria ad ogni alterazione del dizionario.

Più probabile che convergano, anzi cozzino, due strategie argomentative parallele: inconciliabili eppure omologhe nel tentativo di scardinare la sovranità di un Realismo dotato della maiuscola che spetta ai nomi propri, marcatori a loro volta dell'identità e dell'unicità.

È d'uopo prendere in considerazione pure l'altra esemplificazione del significato B – in quanto contrapposto ad A – che si possa reperire all'interno del saggio:[15] viene succintamente esposta una sequenza di conflitti tra scuole pittoriche russe nella seconda metà del XIX secolo, nell'ambito della quale viene dispiegato l'intero scacchiere combinatorio dei significati del realismo, con personaggi ed opere che assumono volta a volta posizioni alterne.

La particolarità dell'esempio addotto sta nel fatto che a fronteggiarsi nel valutare come realistica o meno un'opera siano sempre o quasi artisti. I personaggi di questo apologo sono infatti: il pittore Repin, un quadro del quale viene apprezzato o attaccato ora dai compagni ora dal maestro dell'accademia, poi "il linguaggio dei manifesti"[16] (vergati dai pittori di tendenze innovatrici), di nuovo la tela di Repin ma stavolta sotto l'occhio di un pittore novecentesco, e di nuovo Repin, nelle vesti infine di spettatore critico verso Degas e Cézanne.

---

quella particolare corrente artistica che si proponeva come innovatrice nella propria prima fase, e il *significato C* come tale, ovvero il fenomeno lessicale per cui con "realismo" si vada ad indicare lo stile della suddetta corrente. Dal momento che la trattazione di Jakobson si incentra su questa seconda polarità, la chiosa sulla "prima fase di C" risulta un po'incongruente.

[15] B sarà inoltre citato, significativamente, a proposito del confronto fra tradizioni culturali diverse.

[16] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 103.

La prima e più ovvia osservazione è suffragata dal testo stesso: l'insieme "mostra come sia relativa la nozione di 'realismo'",[17] e lo *mostra* con maggior efficacia grazie ai rovesciamenti e alle simmetrie innestati sul fulcro centrale del personaggio-Repin, la cui attività artistica risulta quindi funzionale al dispiegamento del triplice ruolo di soggetto autore, di artista sotto esame, o perfino di esaminatore.[18] Provvisoriamente si può ribadire – attenendoci ancora una volta a metafore ottiche – che Jakobson impiega il significato B per demolire il concetto di un realismo 'a cannocchiale',[19] dedito a mettere più o meno a fuoco i propri oggetti, a favore invece di un modello che anticipa (solo per certi versi) quello 'a caleidoscopio' che si affermerà mezzo secolo dopo.

Prima di chiarire meglio questo problema, però, vale la pena di concentrare l'attenzione su due aspetti dell'esemplificazione jakobsoniana in qualche modo compromettenti: la scelta di proporre una serie di movimenti tutta interna all'universo dell'arte; l'opzione programmatica in direzione della "distanza [...] accorciata" tra questioni letterarie e questioni "generali dello studio delle arti",[20] che consente di legare alcuni passaggi chiave all'ambito delle arti figurative.

La prima decisione, senz'altro adeguata nel trasmettere alla dimostrazione la forza epidittica della narrazione, rischia di introdurre una sorta di *petitio principii*, (oltre a confermare implicitamente quell'*espulsione del pubblico* di cui abbiamo già riferito): ricondurre il realismo a una dinamica tra convenzioni risulta senz'altro più agevole nel momento in cui ci si rifaccia ad un campo in cui i codici sono

---

[17] Ibidem.

[18] Potrebbe essere stimolante verificare come, pur in forma succinta, operi qui il dispositivo della 'vita' la cui importanza per il romanzo, e per il realismo, abbiamo descritto altrove: la vita di Repin squaderna la molteplicità (in questo caso i multipli giudizi, le multiple posizioni) grazie all'estensione temporale, ma nel contempo la concentra o contiene in un'unità presuntivamente organica. Una conseguenza supplementare, voluta o meno, è quella di rafforzare il carattere personalistico già attribuito al significato B.

[19] È citato il cannocchiale per rievocare, con intento semplicemente suggestivo, la famosa similitudine di Frege sull'osservazione lunare in "Über Sinn und Bedeutung".

[20] Boris Ejchenbaum, "Teorija 'formal'nogo metoda'" (1927), trad. it. "La teoria del 'metodo formale'", in *I formalisti russi* cit., p. 34

oggettivati e verbalizzati – nel caso anche aggrediti – con un alto grado di consapevolezza.

La scenografia iniziale della parabola di Repin è infatti "l'accademia", ove il maestro indignato "descrive *particolareggiatamente* ogni deformazione del verisimile in Repin *confrontandola* con il *canone accademico*".[21] Gli Ambulanti a loro volta oltre a nascere in esplicita polemica con l'Accademia Russa di Belle Arti – con una secessione sancita durante un evento ufficiale dell'Accademia stessa – si costituiranno poi in una Società: a riprova di una coscienza attenta al rapporto tra istituzioni e codici estetici.[22] La medesima coscienza, forse ancor più accentuata e autoriflessiva, che si esprimerà nel "linguaggio dei manifesti". Tutto ciò non invalida certo la riflessione di Jakobson, ma andrà tenuto presente nel trarne un bilancio complessivo.

Le transizioni tra visuale e verbale che avvengono in questo racconto (la 'descrizione' del maestro, i manifesti di poetica)[23] introducono al secondo tema: il coinvolgimento delle arti visive nel discorso. La pittura viene chiamata in causa in un'apparente premessa prudenziale ("Se nelle arti figurative, nella pittura, si può ancora cadere nell'illusione di una fedeltà oggettiva ed assoluta alla realtà") destinata soprattutto a rendere, per contrasto, assolutamente indiscutibile che in letteratura – in "un'espressione verbale" – "la questione della verisimiglianza 'naturale' […] è del tutto priva di senso". Infatti – una volta posto (o imposto) ciò – nel volgere di poche righe il lettore verrà messo

[21] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 102. Corsivi miei.

[22] Richiamando brevemente l'idea di 'espulsione del pubblico' suggerita *supra*, è davvero significativo il modo in cui venga marginalizzato nella narrazione della vicenda un aspetto tanto nodale per l'esperienza degli Ambulanti: la loro poetica era fortemente incentrata su un rinnovato rapporto col pubblico (e sulla ridefinizione del pubblico stesso, tra l'altro) di cui il gruppo offre testimonianza fin dal nome; il successo della corrente sebbene duramente osteggiata anche a livello politico – poliziesco, perfino – fu legato agli sviluppi sociali dell'ultimo quarto di secolo. Da questo punto di vista va sottolineato anche come, fin dalla grammatica, l'autonomia del codice artistico venga marcata rispetto ai fenomeni di ricezione e retroazione, che pure non potevano risultare inavvertiti a Jakobson: "ecco che la tradizione artistica accademica muore, il canone dei 'realisti' Ambulanti s'impone […]. Nuove tendenze sorgono in pittura". Si badi ai soggetti, e al lessico biologico impiegato per la 'vita autonoma' delle forme. Ivi, p. 103.

[23] A questi possiamo aggiungere ad esempio la citazione delle memorie di Kramskoj, "uno dei fondatori della scuola realista della pittura russa", che in esse "narra" e "motiva" le proprie scelte compositive anti-accademiche. Ivi, p. 99.

definitivamente sull'avviso: "anche in pittura il realismo è convenzionale".[24]

Non è certo opportuno sceverare in questa sede se la convenzionalità del linguaggio e quella delle arti visive siano comparabili; è possibile però dar conto di due piste che il testo stesso dischiude, incrinando la propria apoditticità. Jakobson allude all'intenzione di "seguire la terminologia platonica" nel liquidare preliminarmente la verisimiglianza "naturale" del linguaggio:[25] ma anche le più severe restrizioni opposte alla capacità mimetica non hanno potuto evitare di concedere uno spazio a quella che Platone appunto definiva *mimesis*, la capacità del linguaggio di imitare – più o meno approssimativamente – se stesso. Pure nella presunta solitudine del "langage tout seul"[26] la sfumatura limitativa dell'aggettivo viene provocatoriamente ribaltata già da Barthes in un'autocrazia trionfante e festosa: il solo linguaggio non è un nonnulla.

Tanto più giacché il linguaggio del "récit" letterario, per quanto lontano spinga la propria avventura, difficilmente riesce (se poi vi aspira) ad emanciparsi dal proprio *secret sharer*: la parola d'uso, rispetto alla quale, rovesciando la prospettiva, la letteratura è porzione – seppur dorata – di una ben più vasta distesa. La seconda pista che si intravede appena tra le fila della stringente argomentazione 'convenzionalista' è il richiamo – con intento puramente esemplificativo ma con profonde implicazioni – alla "lingua quotidiana".[27]

Ammesso anche, come vorrebbe Jakobson, che la lingua non possa scendere a gara con Zeusi, in qualche senso essa emula il vincitore Parrasio,[28] spostando il confronto da una semiosi iconica (e quasi

---

[24] Ibidem.
[25] Ibidem.
[26] Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits" (1966), in Gérard Genette e Tzvetan Todorov (a cura di), *Poétique du récit*, Seuil, Paris: 1977, p. 52.
[27] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 99.
[28] Gaio Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, XXXV, 65. D'ora innanzi *NH*.

presciente del segno fotografico come *indice*)[29] alla testura-sul-testo, ovvero al radicamento della rappresentazione in una 'forma di vita'.

Z/P_1. *Parola in opera I: la fune e la freccia*

Non si tratta – non solamente – di quanto Lacan enuncia nel *Seminario XI* discutendo questo aneddoto, cioè del fatto che "quando si vuole ingannare un uomo, ciò che gli si presenta è la pittura di un velo, vale a dire qualcosa aldilà del quale egli domanda di vedere": [30] oltre a un problema di identità,[31] ce n'è uno di appartenenza, o *pertinenza*.

Tuttavia, prima di procedere, non è fuor di luogo tornare su quella pagina famosa, visto che essa offre una definizione così adatta a fornire – di contro a Jakobson – un'apologia del potenziale mimetico che *scaturisca* non solo dalla pittura ma pure dal verbale, in quanto velo. "Il punto non è che la pittura dia un equivalente illusorio dell'oggetto": neppure lo stesso quadro "rivaleggia con l'apparenza", ma piuttosto "con ciò che Platone indica al di là dell'apparenza come Idea".[32] Il "[t]rionfo, sull'occhio, dello sguardo"[33] si giostra in uno spazio (cui niente impedisce di essere letterario) che precede gli strati del visibile per

[29] La causalità meccanica sottesa alla raffigurazione di Zeusi non si esplica – ovviamente – sul piano della produzione dell'immagine, come si potrebbe supporre per la fotografia, bensì su quello dell'efficacia della stessa. Il primo indizio di tale automatismo cogente è nella scelta di contrapporre giudizio umano ed animale: la differenza tra gli animali e l'uomo in questo episodio, già saliente nel brano di Plinio, viene approfondita ulteriormente da Lacan. È però l'immediato prosieguo del testo pliniano (*NH*, XXXV, 66) ad essere decisivo per comprendere la tipologia di relazione implicata dall'uva di Zeusi: in un'altra opera il pittore raffigura l'uva portata da un fanciullo, e *nuovamente* – ripetizione in una serie potenzialmente infinita di ripetizioni – gli uccelli accorrono verso l'uva dipinta; tuttavia Zeusi è insoddisfatto poiché l'uva è rappresentata meglio che il fanciullo, la cui presenza avrebbe dovuto altrimenti spaventare i volatili. La replica dell'evento sottolinea la forza necessitante auspicata per l'immagine, messa alla prova nella propria capacità di innescare una causalità per molti versi riconducibile alla secondità peirciana (il discrimine è un'alternativa presenza/non presenza che ne condiziona un'altra). Inoltre è suggestiva la pretesa dell'artefice di produrre un'*omogeneità* di statuto all'interno della raffigurazione, omogeneità che la tecnica pittorica insegue, ma che dopo tutto viene offerta in modo più netto solo dal ricorso all'imparzialità, per così dire, dell'*indice*.

[30] Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), trad. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi: 1964*, Einaudi, Torino: 2003, p. 110.

[31] "Identità flessibile" di un "oggetto diviso", come chiosa bene Giovanni Bottiroli, che partendo da Lacan è tornato su Zeusi e Parrasio anche al momento di occuparsi di Nietzsche. Si veda Giovanni Bottiroli, "Per amore della necessità flessibile. Un'introduzione all'Eterno ritorno dell'eguale", presso: [http://www.giovannibottiroli.it].

[32] Lacan, *Seminario XI* cit., p.110.

[33] Ivi, p. 101.

attestarsi semmai in quelli della *visibilità* consegnataci in eredità da Calvino.[34]

A maggior ragione se il velo è "inscindibilmente unito al nulla di cui è la maschera":[35] da una parte il "linteum pictum" nega la pittura, dall'altra esso *è* la "picturam";[36] quando l'apparato collabisce, ovvero quando si sovrappongano e ormai in tutti i sensi si *identifichino* velo e opera, implode la fragile correlazione che dislocava nell'alterità l'oggetto desiderato (il dipinto *da* vedere) proprio mentre esso era presente. La rappresentazione cessa di operare, e si limita a sussistere: la palma della vittoria può essere concessa esclusivamente "intellecto errore" – una volta decaduta l'illusione – cioè, paradossalmente, nel momento in cui sia svanita la condizione che sancisce la supremazia; il racconto è assai sintetico, ma suggerisce inoltre (con la sintassi che addirittura coordina l'errore e il suo *riconoscimento*; con la notazione della franchezza, "ingenuo pudore", in virtù della quale Zeusi ammette la sconfitta) l'istantanea labilità di quella condizione.

Tutto ciò indica forse in quali intercapedini, per quali evanescenti intervalli, lungo quale sottile *extentum funem*, per dirla con Orazio,[37] si debba andare a cercare quella "illusione di una fedeltà oggettiva ed assoluta alla realtà" che Jakobson concede alla sola pittura, e per le poche righe necessarie a dissipare l'inganno, a esporre la convenzione: ma per realizzare una "fedeltà oggettiva ed assoluta" un'illusione non richiede di essere permanente, aprioristicamente accessibile o *disponibile*; in effetti nel mentre ci si interroghi sul "grado di verisimiglianza di questo piuttosto che di quel tropo poetico",[38] si sta osservando la qualità esecutiva della pittura-di-un-velo invece che

[34] Senza con questo voler negare che talora, al di qua della parola e dello sguardo, esista una preminenza dell'occhio e del visibile ottico.
[35] Bottiroli, "Per amore della necessità flessibile" cit.
[36] Plinio, *NH*, XXXV, 65.
[37] Ricorreremo più avanti ai versi (non più dell'*Ars poetica* bensì della lettera ad Augusto) da cui è ricavata l'espressione.
[38] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 99.

"[flagitare] tandem remoto linteo ostendi picturam":[39] a questa stregua non è improbabile che si finisca per assegnare piuttosto all'uva di Zeusi la vittoria, o in ultima analisi per negarla a entrambi in un abbagliante 'trionfo dell'occhio'.

Il racconto marca la discrepanza tra i regimi della rappresentazione operante e della rappresentazione-opera, quest'ultima dominata e domata dall'occhio che la rende oggetto del proprio giudizio: un giudizio tuttavia che l'"ingenuo pudore"[40] di Zeusi consiglia di subordinare all'urgere di "[q]uest'altra cosa [...], attorno al quale ruota un combattimento di cui il *trompe l'oeil* è l'anima".[41]

Se non si coglie la rilevanza della frontiera[42] tra i due regimi – esplorata e segnata dall'*intelligere* –, non si può che dichiarare sempre insoddisfacente la "fedeltà" di ogni rappresentazione (a prescindere dalla materia prima di ciascuna), escludendo come allucinatorio, erroneo ed accidentale, lo scacco di Zeusi. Quando insomma tale distinzione viene cancellata per sovrimpressione di una separazione, quella tra reale e fittizio, inevitabilmente è questa seconda che si replica e afferma se stessa, non riuscendo però a spiegare le modalità secondo le quali si possano contagiare le proprie opposte polarità.

Insomma, per comprendere la "veritate" della raffigurazione di Parrasio non si può prescindere dal primo rapido e rapinoso momento che *vede* Zeusi di fronte al velo, interpellato nel suo desiderio, punto sul vivo ("è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge", scrive Barthes del *punctum*).[43]

---

[39] Plinio, *NH*, XXXV, 65.

[40] Espressione che in latino è decisamente positiva: la franchezza di Zeusi permette che il suo imbarazzo trascenda in aperto rispetto; rispetto per il rivale, ma forse ancor più per la forza della rappresentazione. Curiosamente viene implicato con questa specificazione che sarebbe stato possibile *rifiutare* la vittoria all'inganno di Parrasio – appellandosi ad esempio a un giudizio secondo in nome dell'occhio (l'efficacia simulatoria dell'uva è reiterabile, quella del velo in tutto *singolare*) – ma che nel fare ciò ci sarebbe stata una qualche disonestà: la negazione della "tanta veritate" portata da Parrasio a confrontarsi con il "tanto successu" di Zeusi.

[41] Lacan, *Seminario XI* cit., p. 110.

[42] Nel senso pieno del termine secondo l'uso di Lotman.

[43] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino: 2003, p. 28.

1. *Parola in opera II: la macchia e la presa*

Riprendendo una "schematizzazione" di Recalcati sulle "tre estetiche" sviluppate da Lacan,[44] possiamo aggiungere a quanto notato da Bottiroli e già in precedenza citato (il rapporto col nulla: riconducibile alla prima estetica, quella "del vuoto") una riflessione afferente alla seconda estetica, battezzata "anamorfica".[45] Lo spunto principale che intercetta il discorso qui profilato verte precisamente sulla presa esercitata dall'opera nei confronti del soggetto: perché se è pur vero che Zeusi "domanda di vedere", il suo sguardo è interamente precorso dal dispositivo di attrazione che lo elice e, in ogni senso, lo gioca.

Premesso che Recalcati riporta a tutta prima la "funzione quadro" – descritta come "essere presi dal quadro" – ad una "esperienza estetica di abbandono, pacificazione, come una deposizione dello sguardo" che appare in contrasto con l'*agon* di cui è pervaso l'apologo pliniano, nondimeno la definizione generale che ne viene fornita risulta straordinariamente calzante: "questo incontro si fonda sull'inversione dell'idea ordinaria dell'apprendere l'opera" dal momento che "è il soggetto che contempla l'opera ma è l'esteriorità dell'opera che afferra il soggetto".

Difatti esiste una seconda significazione della funzione quadro, in cui "[l]'essere preso nel quadro svela […] il suo carattere più radicale. Si tratta della '*funzione macchia*'. Quest'ultima mostra il soggetto come consegnato allo sguardo dell'Altro, ad uno sguardo che viene dal di fuori e sovverte l'idea classica del soggetto come artefice della rappresentazione": "fefellisset […] se artificem", ammette Zeusi, in modo casualmente congruo.[46] Preparatosi a giudicare l'opera del rivale, scopre

[44] Quando "a partire dal *Seminario VII* l'interesse […] si sposta decisamente impegnando d'ora in avanti l'arte nella sua relazione fondamentale col reale più che col simbolico". Massimo Recalcati, "Le tre estetiche di Lacan", presso: [http://lacan.com].
[45] Massimo Recalcati, "Le tre estetiche di Lacan", presso: [http://lacan.com].
[46] Plinio, *NH*, XXXV, 65. Forse non così casualmente (benché si tratti, come è ovvio, di due idee ben distinte di 'artefice'): infatti Zeusi non si contrappone agli uccelli semplicemente in quanto essere umano, ma pure in quanto depositario della *techné*; dunque anche nelle vesti di spettatore egli si ascrive la

che l'opera ha giudicato lui: mentre la fame degli uccelli era stata convocata per attestare la pienezza semantica dell'uva, viceversa l'opacità semantica del velo espone nudo il desiderio di Zeusi, e lo colloca – da avversario che era – nel posto del complice involontario; un ruolo cui è alienata la dignità di soggetto, perché il sovrappiù cognitivo di cui è latore (la competenza, la curiosità, l'ambizione) viene convertito in esecuzione meccanica non dissimile dall'imperativo biologico che già era degli animali. Pur di tornare soggetto e giudice, il pittore arretra di un passo da sé, e sancisce il verdetto sfavorevole di cui lo sguardo dell'Altro l'ha caricato.

La macchia "buca la cornice puramente rappresentativa dell'organizzazione semantica dell'opera":[47] il velo di Parrasio – che è del tutto indifferente immaginare raffigurato in maniera canonicamente rappresentativa o meno – è comunque macchia, sia nell'esulare dalle cornici lungo ogni direttrice spaziale e concettuale, sia nel negare *in primis* sé medesimo alla vocazione ostensiva dell'immagine per esaltare invece la propria natura ostativa; per quanto 'realistica' se ne voglia fantasticare l'esecuzione, il drappeggio-trappola è intrinsecamente anamorfico.

Da questa – probabilmente inautorizzata – estensione interpretativa si possono ricavare alcune conseguenze significative: la prima va a sottolineare per un verso la parzialità di ogni analisi che releghi il soggetto con le sue passioni ad una distanza di sicurezza rispetto ad opere che lo reclamano preso dal/nel quadro; per altro verso la parallela difficoltà nel captare una tale relazione di coappartenenza, difficoltà ancora maggiore all'atto di darne conto:

> la funzione quadro rivela, in ultima istanza, il soggetto stesso come macchia, come impossibile a raffigurarsi, come eccedenza esclusa dalla presa del significante. Il punto cieco della visione ha a che fare

---

competenza di *artifex* come un surplus di competenza che è stato investito nella visione. La sua sconfitta è allora condivisa dal principio costruttivo, come strumento di lettura quanto di figurazione.

[47] Recalcati, "Le tre estetiche di Lacan" cit.

> proprio con questa eccedenza costitutiva. Il soggetto è il luogo della raffigurazione che però non può raffigurare se stesso.[48]

Potrebbe risultare sorprendente scoprire che a fronte di una terminologia fortemente attinente alle arti visive, addirittura allo specifico della pittura, si arrivi a riconoscere come ulteriore conseguenza di questo modello la condivisione dei medesimi principi anche da parte delle altre arti, comprese quelle verbali (con cui pure Lacan si era confrontato nel corso degli anni Cinquanta, ma in tutt'altra prospettiva, "a partire dal primato del significante"). Eppure, conferma Recalcati, l'idea lacaniana della funzione quadro "si ema[n]cipa da ogni sistema classificatorio delle arti fondato sulle caratteristiche dei suoi cosiddetti 'materiali' per indicare invece un criterio differenziale interno all'arte come tale".[49]

Vale la pena allora di tornare per un istante ad Orazio, allargando la visuale al contesto da cui *supra* è stata ripresa l'icastica presentazione dell'illusione letteraria come arte acrobatica, tratta sul vuoto lungo una linea di tensione: "ille per extentum funem mihi posse videtur / ire poeta, mecum qui pectus inaniter angit, / irritat, mulcet, falsis terroribus implet, / ut magus et modo me Thebis modo ponit Athenis".[50] In questo stretto giro di versi ritroviamo non solo un'annotazione sul *co-involgimento* dello spettatore o lettore nella messa in atto dell'operare poetico ("mecum"), ma anche la dialettica tra vuoto ("inaniter") e articolazione finzionale ("falsis") che giunge a istituire un'approssimazione al reale nelle sue conseguenze se non nelle sue – quanto figurabili? – forme ("pectus […] angit, irritat, mulcet").

A questi primi dati essenziali possiamo affiancare una serie di sfumature che sono assommate nella pregnanza della parola poetica: la centralità della sfera passionale, evidenziata pure dalla focalità grammaticale di "pectus", e declinata secondo le radici semantiche della

---

[48] Ibidem.
[49] Ibidem.
[50] Quinto Orazio Flacco, *Epistularum liber alter*, 1: 210-213.

presa (/ANG-/ di "angit")[51] o della saturazione ("implet"); la scelta da parte di Orazio di descrivere l'*ergon* poetico per così dire dall'interno: cogliendo l'intervallo temporale del testo in azione, egli colloca la propria prima persona nel posto non dell'autore poeta[52] bensì del destinatario, che scivola come per attrazione dall'essere compartecipe ("mecum") all'essere oggetto ("me […] ponit"); il valore dello stesso verbo "ponit", che – accompagnato dalla locuzione "modo […] modo" – denuncia una *padronanza* da parte del poeta (ma in effetti da parte dell'opera, o da parte della parola poetica nell'opera) di un apparato di spazio e tempo: inoltre si osservi a margine come il *nome* di città, e di città *reali*, si presti ad accrescere in complessità il problema della mimesi e della referenza;[53] infine il tema cruciale del "magus", che riporta la nostra

[51] O comunque del contatto fisico, letteralmente a pelle, come per "mulcet" e "irritat".

[52] Che non si presenti lui stesso come "poeta" è spiegato dal fatto che qui egli contrapponga la propria attività lirica a quella degli scrittori di teatro. Va peraltro rilevato come altrove i due tipi di scrittura non siano affatto distinti, e nella categoria di poesia rientri tutta l'attività letteraria: d'altro canto la drammaturgia svolge un ruolo essenziale nelle riflessioni di poetica (tra le quali – come visto nella parte prima – quella oraziana medesima nella *Ad Pisones*) sulla scorta delle riflessioni aristoteliche e quindi alessandrine. Resta assai peculiare e significativa la letterale *immedesimazione* di Orazio nello spettatore 'incantato' per descrivere (e giudicare) l'opera.

[53] Appare ricco di ambivalenze il rapporto di referenza tra città e toponimo. Da un lato la città sembra poter prescindere dal nome, radicata com'è in un territorio, stratificata dal tempo in concrezioni memoriali di eventi e quadri visivi, addirittura prodotta e riprodotta dalle proprie sineddochi – significanti l'*ibi* in sintesi fulminea (specialisti ne sono ad esempio il cinema, e il reliquiario turistico) – . Insomma, oltre al nome la città possiede su reticoli multipli delle coordinate – designatori rigidi, ma opposti al nome proprio perché non arbitrari – e un codice genetico (in tutte le implicazioni della metafora: strumento di identificazione, istruzione per la replica, traccia, frammento inclusivo del tutto, singolarità generativa del molteplice, campo di mutazioni). Anche per questo motivo le città sono spesso protagoniste privilegiate di quel "travestimento dei luoghi noti" descritto da Merola, "in cui il luogo immaginario nasconda [dietro l'alterazione onomastica], di solito con deliberata goffaggine, una realtà ben nota e reale […] moltiplicando le allusioni e […] confidando nella stessa competenza esterna rispetto al testo e all'invenzione" (Merola, *In caso di poesia* cit., p. 7). D'altro canto però proprio l'effetto sproporzionatamente straniante del semplice cambio di nome apre un'altra prospettiva: il nome è una qualità saliente della città, e non solo nel dettato mitico dei racconti di fondazione. Esso non solo è a tutti gli effetti un elemento di quelle permanenze, di quel codice, di quel reticolo tale da poterne svolgere – talora quasi in solitudine – la funzione evocativa (o più estesamente mimetica: perché se pure consideriamo l'imitazione come replica di una selezione di tratti, il nome è senz'altro un tratto nodale); oltre a ciò, al nome corrisponde un segno – un atto linguistico – che demarca il confine spaziale e identitario della città ben al di qua della sua riconoscibilità sotto ogni altro profilo: 'qui siamo a…', che sia affermazione colloquiale o segnale grafico dalle implicazioni finanche giuridiche. Tanto che il nome diventa oggetto politico, protagonista di quello scenario storico e conflittuale che volentieri viene assimilato alla realtà *in toto*. È questa la forza che il linguaggio può parimenti riportare, riprodurre (*scilicet* imitare?) nell'opera letteraria. Alle acute osservazioni di Merola sul rapporto tra spazi d'invenzione e utopia si può affiancare l'idea di una predilezione da parte dei generi distopici o catastrofici per geografie 'reali', frequentemente stravolte nelle loro forme al punto di esibire una retorica dell'identificazione frammentaria: tra i resti del reale, il nome.

attenzione su un sentiero già sfiorato e che torneremo a incrociare, sia in Jakobson, sia in chiosa nel discutere la lettura che Prendergast fornisce del barthesiano effetto di reale: il testo in qualche modo ipnotico, che esplica una carica allucinatoria, e che di converso tende a suscitare un approccio critico 'raffreddante' rispetto all'innesco difficilmente controllabile delle somiglianze e della *sympatheia*.

J_2. *Schermirsi*

È appunto su questo sfondo che risalta contrastivamente la tattica jakobsoniana volta a isolare e quindi marginalizzare il significato B del realismo, ovvero quello che secondo la stessa definizione datane si identifica con un punto di vista del soggetto colto nel suo rapporto personale con l'opera; per ben due volte si deplora che venga "sostituito impercettibilmente"[54] il significato A (quello basato sulle determinazioni intrinseche all'opera)[55] con il significato B: un'espressione che oltre a stigmatizzare la disattenzione della critica richiama alla mente, per bizzarra associazione, il compimento di un gioco di prestigio.

Prende forma una prima plausibile spiegazione di quella che si è addietro denominata 'espulsione del pubblico'. Configurare la presenza del soggetto ("preso nel quadro") problematizzerebbe l'ordinata giostra di convenzioni a cui ricondurre il realismo: si preferisce piuttosto assumere che in ogni caso il rapporto con la realtà, e *quindi* con il lettore o spettatore, si costituisca in una sequenza di relazioni bipolari successive, 'schermate' ogniqualvolta dalle convenzioni che compaiono come termine medio ma neutralizzante. Viene perciò trascurata, o guardata con sospetto, la possibilità che quelle stesse convenzioni – più o meno 'slabbrate' – siano fattore di mediazione e contaminazione per

[54] Jakobson. "Il realismo nell'arte" cit., pp. 98 e 103.
[55] L'intenzione di verisimiglianza è in origine ricondotta all'autore, ma nel corso del saggio tale *tendenza* appare anche assolutizzata, incorporata nell'opera e nel "valore obbiettivo" che quest'ultima acquista rispetto ai sistemi di convenzioni.

un accesso da parte del lettore al reale, incontrato in un regime di testo operante.

2. *An alien object in view*

Un atteggiamento del tutto opposto è quello adottato da Felman: "to be caught in the dynamically conflictive impasse [...] is therefore to repeat, oneself, the *textual act*, to perform the very act of textuality",[56] commenta con notevole congruenza rispetto alle proposte avanzate qui sul 'velo di Parrasio'. L'occasione è propriamente la rilettura alla luce dei testi lacaniani di *The Turn of the Screw*, un'opera che nell'intento dichiarato di James avrebbe dovuto essere in grado di "catch those not easily caught",[57] cioè di trionfare sull'occhio *solerte* del critico come già fu vinto quello dell'*artifex* Zeusi. Un compito che secondo Felman viene realizzato pienamente, se si accetta che

> the agents of this textual action are indeed the readers and the critics no less than the characters. [...] Reading here becomes not the cognitive observation of the text's pluralistic meaning, but its 'acting out'. Indeed it is not so much the critic who comprehends the text, as the text which comprehends the critic.[58]

Come abbiamo avuto modo di notare a più riprese, "to *hold* the signifier (or the story's meaning) is in reality but to *be held* by it [...]: the reader [...] can but find himself *taken in by* it" (l'unico corsivo che non fosse originariamente presente in Felman è quello per evidenziare la consonanza di "taken in" con la "funzione quadro" nella descrizione di Recalcati).[59] Sebbene l'estrema conseguenza tratta dall'autrice abbia tutto l'aspetto di una generalizzazione indebita ("one is always, necessarily, *in* literature; [...] [the very blindness] is to believe that one is on the *outside*, that one *can* be outside")[60] raggiunta sulla scorta

[56] Shoshana Felman, "Turning the Screw of Interpretation" in *Yale French Studies*, 55/56, 1977, p. 114.
[57] Henry James, "The New York Preface" (1908), cit. in Felman, "Turning the Screw of Interpretation" cit., p. 185.
[58] Felman, "Turning the Screw of Interpretation" cit., pp. 114-115.
[59] Ivi, p. 184.
[60] Ivi, p. 199.

dell'eccezionalità di un'opera che in apertura al saggio è riconosciuta come "one of the strongest – i.e., most *effective* – texts of all time",[61] comunque sarebbe ingenuo ignorare la *possessione* che, al caso, un testo dichiaratamente letterario[62] sia capace di estendere oltre la propria cornice (di frequente, con un'accorta gestione di tale cornice).

Recependo un impulso di Vittorini[63] è possibile tentare un'esemplificazione del rapporto tra questi concetti e lo sguardo – leggermente trascurato da Felman a favore di una maggiore attenzione linguistica – proprio in un brano di *The Turn of the Screw*.

Il passo in questione è quello della prima apparizione della figura spettrale femminile, sulla sponda opposta del laghetto rispetto a quella dove stanno Flora e l'istitutrice. Peculiare di tale 'apparizione' è che fino all'ultima frase, conclusiva del capitolo, essa non entri mai nel campo dello sguardo dell'istitutrice, la quale – in quanto narratrice – costituisce anche il nostro accesso al mondo del testo. Ciò che ci viene trasmesso, o addirittura ciò che ci viene in alcuni momenti *trasferito*, è soprattutto una serie di non-percezioni; o, meglio ancora, di appercezioni in senso leibniziano, depauperate però del proprio oggetto, quasi come se il prefisso fosse alfa privativa e non 'ad-' di accompagnamento: la coscienza dell'atto di percepire un oggetto vuoto.

Infatti da una parte le parole che contrassegnano la presenza si riferiscono ad una forma di consapevolezza ("I became aware", "this knowledge gathered in me", "I was conscious"),[64] e vengono 'spudoratamente' ripetuti più volte i termini che connotano perfino un eccesso di certezza mentale, vale a dire "certitude" (che può indicare una sicurezza maggiore di quanto non garantiscano le *circostanze*)[65] e "conviction" (che implica una certa mancanza di prove materiali nel

[61] Ivi, p. 96.
[62] Una forma di invasione, di controllo, di *disponibilità*, che testi non dichiaratamente letterari esercitano – con ogni ovvietà – nella loro appartenenza ai circuiti della realtà socialmente accettata e condivisa.
[63] Fabio Vittorini, "Soglie dell'(in)visibile: un percorso comparativo", lezione tenuta in seno al Dottorato di Teoria e Analisi del Testo presso l'Università di Bergamo il 27 ottobre 2008.
[64] Henry James, *The Turn of the Screw* (1898), a cura di Luciana Pire, Giunti, Firenze: 2001, pp. 48-49.
[65] "Total certainty or greater certainty than circumstances warrant". In "Certitude", presso: [http://wordnet.princeton.edu].

processo di persuasione, oltre ad insinuare una dimensione conflittuale per via della polisemia che la lega a un verdetto di colpevolezza e per via di etimo: deriva difatti dal latino *vincere*);[66] d'altra parte viene esplicitamente negata, con la medesima insistenza, la visione diretta: "without direct vision", "still even without looking".

Non abbiamo alcun dubbio che questa coscienza-di-visibilità priva del dato ottico sia da ricondurre allo sguardo, e non ad un'abduzione prodotta da altri stimoli sensoriali: di più smaccato che la sottrazione della visione frontale nel brano c'è solo l'isotopia del visibile potenziale, definito secondo la pienezza delle sue condizioni. Non esiste ostacolo che possa *interporsi*, dacché lo spazio intermedio è occupato da uno specchio d'acqua – superficie 'equorea' se possibile viepiù di quella marina – e ci viene in aggiunta chiarito che il sedile di pietra da cui (non) guarda l'istitutrice *over-looks* lo stagno. La *luminosità* è ideale, la luce non è abbacinante grazie alla "pleasant shade" della vegetazione che però è a propria volta "suffused with the brightness". Non c'è problema di *movimento* in quanto l'ora è immobile. Come naturale conseguenza, quella certezza concerne "what *I should see* straight before me", e l'oggetto estraneo si trova "in view".[67]

È questa *view* a trionfare sull'occhio, il cui intervento viene invece dislocato ("I should see [...] as a consequence of raising my eyes. They were attached...") e differito ("as soon as the small clock of my courage should have ticked out the right second") rimandando agli spazi bianchi che separano i capitoli[68] l'esercizio del potere di determinazione e individuazione che gli spetterebbe ("Of the *positive identity* of the apparition I would *assure*");[69] viene prima soggiogato ("raising") poi

---

[66] "An unshakable belief in something without need for proof or evidence". In "Conviction", presso: [http://wordnet.princeton.edu].
[67] James, *The Turn of the Screw* cit., pp. 48-49. Corsivi miei.
[68] Come anticipato, non viene mai descritta un'eventuale 'messa a fuoco' dell'apparizione; il capitolo si conclude con la frase: "Then I again shifted my eyes – I faced what I had to face" che nomina ma non descrive lo sguardo frontale, anzi lo sguardo ridotto a frontalità e ad un 'fronteggiare' deliberatamente astratto. Con un'ellissi che la transizione tra capitoli naturalizza, arriviamo direttamente al dialogo con cui l'istitutrice presenta i fatti a Mrs. Grose. Ivi, p. 50.
[69] Ivi, p. 49. Corsivi miei.

‘portato in giro’ proprio il potere fissante dell’occhio come dominio del cosale, metaforizzato dall’idiomatico ‘sguardo di Medusa’ (che, a dispetto della catacresi vigente, impone la pietrificazione anche dopo la morte – quindi cessato ‘lo sguardo’ – del mostro).

Se “view” significa qui primariamente il *campo* visuale in cui si intreccia una densa ragnatela di sguardi, non bisogna dimenticare che della sfera semantica di tale parola fanno parte anche l’*atto* del vedere, guardare, osservare, nonché la particolare prospettiva configurata da una *modalità* dello sguardo, fino all’espressione di una convinzione non sostanziata da “positive knowledge or proof” o – tra l’altro – all’estensione radiale di un orizzonte di aspettative, scopi e previsioni.[70]

Già a questo punto la coppia *without vision/in view* si presterebbe ad accostarsi in reciproca glossa al velo di Zeusi e all’estetica lacaniana: ma c’è dell’altro. Rispondendo in pieno alla spiegazione offerta da Recalcati dell’effetto macchia, il soggetto si mostra interamente “consegnato allo sguardo dell’Altro”: oltre il lago c’è un “interested spectator”, e dunque l’istitutrice e Flora si trovano “under direct *personal* notice”.[71]

Come scrive Recalcati: “Il problema è come far sorgere l’infigurabile attraverso la figura. Il reale non come centro escluso del mondo della rappresentazione – come *das Ding* in quanto ‘realtà fuori significato’ – ma come incontro, come tyche”.[72] Ecco quindi un *incontro*, che proietta attorno a sé una rappresentazione a tutti gli effetti: se non come oggetto strettamente visivo comunque in quanto visibilità, in quanto materializzazione dei campi di forza dello sguardo.

La conferma che si tratti di ‘Altra cosa’ e non di ‘altri’ a polarizzare la *view* è, se vogliamo, nella nuda lettera di James: “Nothing was more natural than these things should be the other things that they

[70] “Perspective. A way of regarding situations or topics. […] The act of looking or seeing or observing. […] The expression of a belief that is held with confidence but not substantiated by positive knowledge or proof. Purpose. […] The range of interest or activity that can be anticipated”. In “View”, presso: [http://wordnet.princeton.edu].
[71] James, *The Turn of the Screw* cit., pp. 48-49. Corsivo mio.
[72] Recalcati, “Le tre estetiche di Lacan” cit.

absolutely were not", poiché non ci sono 'altre cose' che si possano identificare con un alterità la cui mera nominabilità è in forma *assolutamente* negativa. Se l'*altro* è "infigurabile" – è esplicitamente un "alien object" – all'istitutrice non è neppure possibile 'figurarsi' che esso sia "the appearence of one of the men about the place, or even of a messenger, a postman or a tradesman' s boy",[73] e difatti queste "possibilities" si infrangono contro la "practical certitude" che non ammette di costituire immagini della "third person".[74]

La natura perturbante di questo oggetto invadente – che perfora l'attenzione ancor prima di essere scorto, e che è familiare ("Nothing was more natural") quanto alieno e refrattario all'individuazione – è ribadita dall'*oltraggio*, nel senso più pieno, che la sua presenza determina: "whose *right of presence* I instantly, *passionately* questioned".[75] La passione suscitata da tale presenza richiama irresistibilmente il *punctum* di Barthes (citato anche nel saggio di Recalcati) per l'attrazione quasi dolorosa che promana – "I can feel once more the spasm of my effort not to move [my eyes, attached to the stitching]" –, purtuttavia venata di terrore e repulsione.[76]

L'investimento passionale – come già quello, pur di orientamento divergente, che coinvolgeva Zeusi ("tumens flagitaret") – conduce progressivamente il soggetto a "reperirsi come tale"[77] nella funzione che il quadro ha istituito: ma occupare il posto del soggetto vuol dire in questo caso *assoggettarsi*, assumere su di sé, come proprie, le correnti del desiderio che un'artata distribuzione di sguardi al contempo segue e predispone.

---

[73] Curiosamente quando c'è una determinazione di genere in questa lista di figure rifiutate all'identificazione essa è al maschile, mentre sapremo poi che l'apparizione era femminile. Essendo la prima volta che compare 'miss Jessel' questa scelta può rispondere semplicemente alla necessità di creare un'aspettativa, destinata ad essere tradita, nel lettore; di fatto questa circostanza costituisce anche un elemento ulteriore che va ad asseverare il mancato controllo da parte dell'occhio.
[74] James, *The Turn of the Screw* cit., p. 49.
[75] Ibidem. Corsivi miei.
[76] Ibidem.
[77] Jacques Lacan, *Il Seminario XI* cit., p. 99.

Nella primissima fase del brano di James l'istitutrice si rende ancora conto che l'(ap)percezione che sta *prendendo corpo* in lei è un dato estraneo, ma successivamente ella se ne appropria, o forse ne viene posseduta – presa dal/nel quadro –; oltre alla oggettivazione degli stati mentali, consueta in James e protratta anche nel prosieguo del passaggio, va osservata la funzione grammaticale ad essi attribuita: dapprima leggiamo "this knowledge gathered in me" e "it quickly merged itself", poi gli incoativi "I began to take in with certitude" così come "in the conviction I from one moment to another found myself forming", infine "little effect on my practical certitude as I was conscious".[78] Quest'ultimo sviluppo è accompagnato da una serie di proposizioni in cui si segnala il ruolo attivo della protagonista, della quale invece si era fino ad allora evidenziata l'inattività:[79] a partire dal già notato "the spasm of my effort not to move", in cui si enfatizza addirittura l'operatività di un non-movimento, si susseguono una serie di azioni altamente drammatizzate in chiave fattiva, appartenenti all'ambito mentale ("I should so have steadied myself", "make up my mind", "counting over", "reminding") ma soprattutto a quello dello sguardo, ancor più connotato in quanto gesto ("with an *effort* [...] sharp enough, I *transferred* my eyes", "I at last looked at [Flora]", "as I watched [Flora]", "I again *shifted* my eyes").[80]

Convivono insomma le opposte istanze da un lato di un'attivissima, intensa partecipazione – vestita perfino d'iniziativa – da parte del soggetto in quanto tale; dall'altro lato di un'esecuzione meccanica su una partitura sottotraccia (la metafora dell'orologio ticchettante che arriverà a segnare il secondo giusto), in cui il soggetto tutt'al più risulta – deterministicamente – *interprete* involontario e sollecito.

---

[78] James, *The Turn of the Screw* cit., pp. 48-49.

[79] Nel definire la persona o cosa in cui il gioco di Flora le chiede di immedesimarsi, ella si definisce prima come "something very important and very quiet", poi – nonostante il cenno al "piece of work" tenuto in mano – l'accento è su un'altra (in)attività: "I was something or other that could sit". Ivi, p. 48.

[80] Ivi, pp. 49-50. Corsivi miei. Non solo si sottolinea l'essere atto dello sguardo, ma anche la sua mobilità, che marca trasferimenti e *shifts* anche tra le fasi del testo.

Questa peculiare combinazione induce a confrontare la condizione dell'istitutrice all'interno di questo passo con la condizione del lettore stesso, parallelo che Felman peraltro istituisce autorevolmente sulla scala dell'intero libro. Se però l'interesse di Felman si concentra precipuamente sulle diffrazioni ermeneutiche imposte da un testo che è bordo, foro, ostacolo, nonché sui limiti (o sulla violenza) di un'interpretazione che voglia comprendere senza concedersi alla presa dell'Altro, invece la specifica provocazione che si vuole qui raccogliere è quella di spingere la sovrapposizione lettore/personaggio sul piano di una visibilità più sensibile che teoretica.

Si prendono insomma le mosse dalla constatazione minimale che la narrazione sia in grado di ricreare o riprodurre puntualmente effetti e affetti (ben epitomata all'interno del brano da quell'"I can feel once more the spasm of my effort", che viene con accortezza giustapposto agli occhi fissi sul lavoro di cucito) per azzardare l'ipotesi di una mimesi letteraria che esuberi i propri domini canonici per conquistare, tramite sortita, qualche piazzaforte del visivo.

L'estetica lacaniana funge in questa occasione da grimaldello per forzare un'apertura nell'identificazione, apparentemente infrangibile perché circolare, del visuale con i caratteri ipostatizzati dagli apparati ottici più o meno materiali che 'supplementano' lo sguardo, dalle forme simboliche – e non solo – delle arti visive, fino agli strumenti euristici della scienza. Parafrasando la formulazione di Recalcati a fattori invertiti,[81] l'ambizione della parola è 'far sorgere la figura attraverso l'infigurabile': suscitare un vero e proprio 'vedere' che percorra il filo (la fune di Orazio) tirato dallo sguardo; sguardo che a propria volta scocca per effetto della convocazione dell'*altro*, o di un reale rigorosamente in-visibile (quanto può esserlo un vuoto nascosto in un vaso).[82]

---

[81] Un'inversione per facezia, dovuta al fatto che Recalcati proponga la parola "figura" in senso esteso ed etimologico, neutralizzando ogni tratto semantico esclusivo della vista in nome della già citata ampia applicabilità dei concetti lacaniani. L'inversione di termini vuole invece giocare sulla preminenza del significato di esteriorità visibile.

[82] Secondo una metafora di Heidegger che Lacan riprende per descrivere *das Ding*.

Si impone la necessità di una concezione allargata del vedere, quale riscontriamo nella definizione avanzata da Felman:

> *To see* (and by the same token, *to read* [...]) is therefore paradoxically not only *to perceive* but also *not to perceive*: to *actively* determine an area as *invisible*, as *excluded* from perception, as external by definition to visibility. To see is to draw a *limit* beyond which vision becomes barred.[83]

Piuttosto che una cesura estremamente statica, tuttavia, è il caso di prevedere la possibilità di un confine, dimostrata dai transiti o dalle irruzioni dell'infigurabile nel corpo della rappresentazione: tra 'vedere' e 'non vedere' si situa la gamma delle formazioni di compromesso, in cui ciascun regime proietta la propria infinita ombra sugli altri. La visione – mancata – da parte dell'istitutrice, lo sguardo differito e dislocato si dilatano per stiramento, e 'macchiano' con la propria presenza perturbante l'ordine dei segni e dei sensi circostanti: "La disgregazione formale è finalizzata cioè ad una ricomposizione inusitata",[84] come si verifica per un'altra notissima (non) visione eccentrica, il teschio in anamorfosi degli *Ambasciatori* di Holbein.

A riprova dell'adozione da parte di James di questo procedimento che fa tracimare e sfumare la visibilità anche nelle periferie dell'atto o del campo visivo, mescolando in espressioni ibride aspettativa e prospettiva, si può considerare la fase terminale dell'episodio presso lo stagno, quando la preoccupazione dell'istitutrice si rivolge a Flora, mossa dal dubbio e dalla paura che l'agitano nell'interrogativo "whether she too would see". La sequenza si apre con "I transferred my eyes *straight* to little Flora":[85] frase che parrebbe alquanto netta e inequivoca, rafforzata oltretutto da una precisazione metrica ubicante la bimba in

---

[83] Felman, "Turning the Screw of Intepretation" cit., p. 166. Tutti i corsivi sono dell'autrice. Va detto che Felman non approfondisce nella propria analisi la scena del laghetto (anche per il fatto di confrontarsi con Wilson, di questo brano affronta questioni concernenti la barchetta giocattolo di Flora) e in particolare non si sofferma troppo sul tema degli sguardi in tale contesto; il fatto che ciò nonostante, ad altro proposito, ella enunci in modo tanto compiuto un concetto ben applicabile pure a questa scena conferma la pertinenza del modello, la cui ricorrente efficacia suggerisce nell'opera di James un disegno strutturato attorno a questi temi.

[84] Recalcati, "Le tre estetiche di Lacan" cit.

[85] James, *The Turn of the Screw* cit., p. 49. Corsivo mio.

coordinate spazio-temporali determinate, il cui accertamento supponiamo mediato dalla vista ("who, at the moment, was about ten yards away").

L'aspetto aoristico di "transferred" introdurrebbe a un'istantanea *presentazione* della vista, che si riveli al lettore come si sia rivelata al personaggio: invece con una chirurgica operazione grammaticale James rende lo sguardo un atto durativo, il cui inizio anticipa la visione; "transferred my eyes" infatti marca senza dubbio l'attacco di un 'movimento' (se vogliamo ricorrere a una metafora musicale) a motivo visuale, ma il successivo *past perfect* in "my heart had stood still for an instant" attua una minutissima analessi che coinvolge nello sguardo l'aspettazione antecedente – e che d'altro canto, come vedremo, non ha chiusura definita –.

I periodi seguenti si sosterranno infatti su un'ambigua e calcolata restituzione dell'informazione, che il ritorno al *simple past* non permette di fissare in fasi cronologicamente ben stabilite: l'attesa di un segno di interesse o allarme con cui Flora mostri di aver scorto l'apparizione non è, ad una prima lettura, identificabile come precedente allo sguardo. Poi, in due momenti successivi, gli sconvolgenti 'indizi' della consuetudine di quella figura per la bambina: "in the first place" un silenzio innaturale, e "in the second" il gesto di voltare ("turned") le spalle al lago.[86] La distinzione temporale riguarda però il modo scandito con cui di ciò si accorge l'istitutrice, dal momento che poi la sua stessa voce narrante pone entrambi i comportamenti notati "within the minute". Questa contemporaneità impedisce di dividere nettamente un prima e un dopo rispetto all'osservazione visiva, come un istinto immediato spingerebbe a fare attribuendo gli aspetti sonori alla preparazione dello sguardo, e il fatto che Flora desse la schiena al lago ad una constatazione visiva. Ma la conferma che simile divisione

[86] Ibidem.

sarebbe inopportuna è nel prosieguo: "This [her back to the water] was her attitude when I at last looked at her".

Tutto ciò che intercorre tra "transferred my eyes" e "at last looked" non è allora frutto dell'occhio, ma è una *ricostruzione* in cui confluiscono ascolto e inferenze;[87] una sensibilità fortemente ricondotta e ascritta allo sguardo dalla costruzione a incastro del paragrafo, ma in cui si intrecciano dati sensoriali, stati emotivi, aspettative, deduzioni, non ultime verbalizzazioni:[88] a formare un tessuto gestaltico della 'visibilità' che può essere sbrogliato solo strappandolo, e che risulta in parte sovrapponibile alle ramificazioni semantiche che si dipartivano da *view*.

In questa dimensione si comincia a intuire come *The Turn of the Screw* possa porre un lettore – che si lasci prendere dal/nel testo – nelle condizioni di ritrovarsi "in view" l'*imitazione* di quella spettrale apparizione e di quell'incontro. Non si tratta, almeno non solo, di 'immaginare' nel senso di creare mentalmente un'immagine corrispondente agli oggetti designati dalle parole, o di mettere in scena il testo sul proprio schermo o palcoscenico interiore: si tratta piuttosto di scoprire – costruita con grande rigore – la replica[89] di un'esperienza, e (è stato ripetuto ormai più volte) di un'esperienza che pertiene alla

[87] Non tanto una percezione auditiva, ma ancora una volta una sorta di appercezione: la coscienza – qui perfino a ritroso – di una mancata percezione auditiva. E poi: la vista, *alla fine*, di Flora girata spinge ovviamente a desumere che ella si sia precedentemente voltata. Ma come capire che ciò sia avvenuto da meno di un minuto? Se una registrazione mnemonica del *sottofondo* auditivo è sospetta ma ammissibile, la vista richiede di essere più o meno direttamente indirizzata. Quindi o c'è stata un'occhiata di controllo precedente entro il minuto (che imporrebbe a tutte le pagine precedenti una contrazione temporale degna di nota) oppure è ancora una volta un fenomeno periferico, sospeso presso i limiti del visibile.

[88] A proposito di verbalizzazioni, da una parte ci sono le interrogative indirette, che paiono sottintendere la riproposizione del *dictum* originario (specialmente "the question whether she too would see"), dall'altra c'è il piano della narrazione stessa che con un inciso viene fatta riemergere in quanto tale, pur perfettamente connessa allo strato emotivo dei fatti riferiti ("there is something more dire in this, I feel, than in anything I have to relate"). James, *The Turn of the Screw* cit., p. 49.

[89] È importante specificare che si tratti di imitazione e di replica perché il lettore comune non ammetterà mai le "conviction" e "certitude" dell'istitutrice all'accesso nel nucleo più intimo e stabile della propria personalità: potrà adottarle provvisoriamente per collaborare con il testo, o potrà finanche essere suggestionato al punto da 'temere di vedere' alzando gli occhi dalla pagina, ma saranno sempre adesioni condizionate, ritrattate o spontaneamente ritraentesi di fronte all'interrogazione diretta della coscienza. Questo non toglie nulla al carattere mimetico (riprodurre non è produrre) del testo: la mimesi è sempre e comunque condizionata, poiché in caso contrario si confonderebbe con l'identità. Abbiamo già toccato il problema in merito alla "fedeltà oggettiva ed assoluta" eletta a idolo polemico da Jakobson in quanto 'mai abbastanza prossima' ai caratteri che in effetti identificano il reale.

visibilità; lo sguardo, decisamente trionfante sull'occhio, attorno cui James costruisce la scena è raddoppiato nel corpo del lettore. Il quale – esattamente come l'istitutrice – fintanto che non alza gli occhi ha davanti ad essi solo un velo, quello della pagina in sostituzione del "piece of work" di cui scrive James: è l'oltre implicato dal velo a innescare lo sguardo.

Il riferimento alla rigorosa costruzione testuale è motivato proprio dall'analogia suggerita con una certa puntualità tra la situazione del personaggio, seduto e assorto, con la vista stretta nel perimetro di un 'quadro visivo' tenuto tra le mani, e la prasseologia del lettore. Inevitabile ripensare anche alla combinazione *supra* esaminata di attività e passività, ma soprattutto al graduale comporsi della "knowledge": in quanto conoscenza formata dalla narrazione, il suo *gathering* nel lettore non può che *coincidere* con quello narrato in modo tanto articolato; la narrazione, a propria volta, si trova per il tramite del discorso indiretto a combaciare in più passi con le formulazioni linguistiche che dobbiamo supporre sostanziassero – sul piano del referente letterario – l'operatività mentale così accuratamente descritta (gli atti con cui l'istitutrice si prende in carico il discorso che in realtà, su due livelli, 'la parla').[90]

L'opportunità di considerare che in queste pagine il racconto realizzi in senso metaletterario la propria vocazione a "returning upon itself", come scrive James stesso in prefazione,[91] è rafforzata dal fascino che in questo caso eserciterebbero due isotopie semantiche che spiccano per insistenza e arditezza nel corso e nel cuore del brano in esame.

---

[90] A livello diegetico, l'istitutrice viene giocata dal differimento continuo del significato nella serie dei significanti: ma su ciò si diffonde Felman, a cui bisogna senz'altro rimandare (in particolare alle pp. 172-174). A livello extradiegetico possiamo dire che il personaggio, benché narratore, resta lapalissianamente parlato dall'istanza di enunciazione; tanto più che *The Turn of the Screw* duplica il fenomeno con la presenza della cornice introduttiva.

[91] James, "The New York Preface" cit.: nella medesima prefazione James si riferisce al proprio libro come ad un "piece of ingenuity", da affiancare in benaugurante corrispondenza all'espressione "piece of work".

La prima in ordine di comparsa è relativa al gioco praticato dai bambini;[92] è il tipico gioco infantile consistente nel trasfigurare se stessi ed il contesto attivando una pratica ibrida tra il narrativo e il drammatico, e viene così descritto da James per bocca dell'istitutrice:

> this was a spectacle they seemed actively to prepare and that engaged me as an active admirer. I walked in a world of their invention – they had no occasion whatever to draw upon mine.[93]

La corrispondenza è piuttosto esplicita, confermata da ulteriori, successive qualifiche del ruolo di spettatore, ammiratore, complice, sorvegliante, insomma lettore: "being [...][what] the game of the moment required", il che molto spesso si traduce in una "happy and *highly distinguished* sinecure".[94]

È particolare che il personaggio, personaggio al secondo grado nel gioco di cui è anche spettatore – transitoriamente dimentico del proprio statuto esatto ("I forget what I was on the present occasion") – assuma ampiamente nel proprio discorso di narratore i termini trasfigurati di quella finzione, e in coincidenza di due nodi cruciali. Siccome "the lake *was* the Sea of Azov",[95] esso viene poi indicato, semplicemente, con quel nome: "on the other side of the Sea of Azov, we had an interested spectator"; il fatto stesso di sedersi a cucire (*scilicet* 'a leggere', o fors'anche – lo vedremo – 'a scrivere') viene ricondotto dall'istitutrice alla propria funzione di personaggio del gioco: "I had sat down with a piece of work – for I was something or other that could sit".

La seconda isotopia si struttura nella raffigurazione dello sguardo-recluso (entro il "piece of work") tramite il ricorso assai concentrato – nonché praticamente esclusivo – a lessemi che, pur quando impiegati in altra accezione, condividono un sema significativo di connessione vincolante: "[my eyes] were *attached* at this *juncture* to the *stitching* in

---

[92] Come c'è già stato modo di accennare, Felman si dedica a una disamina del valore metaletterario di un altro gioco di Flora, quello con l'abbozzata barchetta di legno: o meglio con i pezzi di legno che la narratrice assimila a una barca.
[93] James, *The Turn of the Screw* cit., p. 48.
[94] Ibidem. Corsivi miei.
[95] Ibidem. Corsivo mio.

which I was *engaged*".[96] Dopo aver alla sfuggita osservato la riproposizione del verbo *to engage* – che attiva un collegamento intratestuale con la rappresentazione ludica di cui sopra – è improponibile eludere la maniera plateale con cui questo apparente vezzo linguistico crea un circolo metaforizzante: la selezione sull'asse paradigmatico si dimostra disciplinata da un principio semantico forte che iscrive una 'seconda pelle' parallela alla superficie letterale.

Il ricamo rispecchia quindi l'ambivalenza vertiginosa e abissale – nel senso della *mise en abyme* – della posizione di lettrice (o spettatrice) quanto di narratrice (o latamente *autrice*) che la protagonista riveste: per un verso esso è metafora di una scrittura per nodi e suture, che collega e stringe i propri fili sul velame del vuoto; per altro verso esso, come esecuzione, riproduce l'*adesione* ("attached") che la lettura elice intrappolando l'occhio a vantaggio dello sguardo. La rete del testo cattura, come è proprio di ogni rete, grazie ai propri nodi ma anche grazie agli spazi tra i punti, che garantiscono l'inganno e la presa: lasciando che lo sguardo penetri "aldilà", inducono il corpo a seguire.

La "juncture" è appunto uno di questi nodi: il momento come nucleo narrativo e precipitato di condizioni che convergono, o *sembrano convergere*, in modo accidentale eppure inderogabile, sovradeterminato. Diviene interessante a questa stregua il dimostrativo che accompagna "juncture": "*this* juncture", stante la sovrapposizione di personaggio e narratore, lascia trasparire in palinsesto alla piana catacresi dell'enunciato una deissi che punta verso l'enunciazione; la congiuntura che ci viene raccontata è una connessione del racconto.

In conclusione, la metafora della rete consiglia di contemplare come parte costitutiva della parola letteraria "the very silence [within the language] which supports and underlies it, the silence *out of which* the

[96] Ivi, p. 49. Corsivi miei. A margine si deve segnalare anche la prossimità etimologica del verbo *to recollect*, che è quello scelto per (auto)riferirsi all'atto enunciativo in corso da parte della voce narrante nella primissima occorrenza successiva a queste righe ("I recollect counting over perfectly the possibilities". Ibidem).

text precisely speaks".[97] Messi da Felman sulle tracce di Mallarmé,[98] dobbiamo raccogliere l'avvertenza nei confronti di un "démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire pour étaler la piece principale ou rien": se si smembra l'ingranaggio la prima percezione ad andare perduta è quella del gioco tra i pezzi, del "rien" in cui esploda la combustione per animare il motore. Viene appunto a mancare la consapevolezza di "ce qui là-haut éclate": locuzione che rende appieno la visibilità che il velo porta in dote alla letteratura (una visibilità tale da sconfinare nel tangibile, e che ritroveremo ancora secondo questa qualità). "Literature [...] contains precisely 'nothing'", chiosa Felman evocando l'idea per la quale la letteratura, anzitutto, *contenga*: e dei significati multipli implicati nella relazione contenitore/contenuto si è già detto qualcosa in precedenza.

3. *L(')imitazione del vuoto I: reale, troppo reale*

Su questa scorta, tuttavia, si può chiudere l'*excursus* ispirato all'estetica lacaniana recuperando una volta di più, tra gli elementi posti in rilievo dalla ricognizione di Recalcati, il tema del vuoto. Se è stata fin qui aggirata, se non per brevi cenni, l'importante definizione apparsa nel *Seminario VII* di arte come "organizzazione del vuoto" è dacché ad essa sembra sottesa una struttura concettuale fin troppo omologa (tanto da sospettarsi organica) all'impianto cui la modernità ha improntato le mutue diplomazie di realtà e finzione: "Senza rapporto col reale della Cosa l'opera perderebbe infatti di forza, mentre un eccessiva prossimità con la Cosa finirebbe per distruggere ogni sentimento estetico".[99] Superato l'urto di una troppo ovvia assimilabilità superficiale, non si può non dare atto di come il lucido sunto di Recalcati si premuri di dettagliare la tensione tra l'opera e quel "reale

[97] Felman, "Turnng the Screw of Interpretation" cit., p. 193.
[98] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres* (1895), cit. in Felman "Turning the Screw of Interpretation" cit., p. 174.
[99] Recalcati, "Le tre estetiche di Lacan" cit.

della Cosa" che possiede ben altra valenza di una generica 'realtà delle cose':

> al centro stesso di questo funzionamento appare una dimensione non riducibile a quella del significante e che, grazie a questa irriducibilità, a questa resistenza, si costituisce come luogo (vuoto) di scaturigine di ogni possibile rappresentazione. [...] Essendo irrappresentabile in sé la Cosa può essere infatti rappresentata solo come 'Altra Cosa'. È qui che Lacan convoca la sublimazione come modalità di differenziazione 'di' e 'da' *das Ding*. La condizione della sublimazione è infatti una presa di distanza dalla Cosa. Se ci si approssima troppo alla Cosa non c'è opera d'arte possibile; l'aria psichica risulta irrespirabile; non c'è creazione.[100]

Nondimeno è difficile opporsi alla suggestione di coincidenze puntuali, come la resistenza e l'ultima irriducibilità alla rappresentazione di quel "luogo" da cui peraltro la rappresentazione scaturisce; il suo costituirsi come invariabilmente altro in un differimento/differenziazione che è schivata e sottrazione reciproca: da una parte per renitenza, dall'altra per necessità di sublimare (quasi nel senso fisico di dare volatilità, di *abs-trahere*) l'eccessiva densità di un referente irriferibile. La Cosa lacaniana non è infatti solamente il "vuoto localizzato nel vaso" (per tornare sull'immagine con cui Heidegger segna nel non-ente il limite della rappresentazione), ma è "vortice, 'zona di incandescenza', abisso che aspira, eccesso di godimento, orrore, caos terrificante":[101] assieme all"aria irrespirabile' si delinea una serie di metafore gravitazionali che suggeriscono la concentrazione confusiva e l'attrazione divorante del buco nero, la pellicola delle forme bruciata per sovraesposizione.

Resta quale dilemma aperto, e probabilmente insolubile, se il dato caratteristico dell'episteme moderna esplichi un aspetto trascendente dell'estetica, magari muto ma non inerte nella classicità,[102] o se piuttosto l'elaborazione lacaniana non risenta di demarcazioni che

[100] Ibidem.
[101] Ibidem.
[102] Così sembra essere ad esempio nella distinzione heideggeriana fra "Terra" e "Mondo" letta da Bottiroli. Si veda Giovanni Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino: 2006, pp. 384-387. Si deve peraltro riconoscere che l'uso della grecità da parte di Heidegger è all'insegna della palingenesi.

informano sì l'opera d'arte, ma in conseguenza di un percorso attraverso cui essa *si dà* (secondo una maieutica in certa misura 'ipocrita', come quella per antonomasia dei dialoghi socratici).

Tuttavia al di là delle questioni di antecedenza permane il rinnovato impulso a interrogare le 'bave' del linguaggio: le eccedenze fuoriuscite dalle commessure degli stampi, come si è tentato di fare nelle scorse pagine, ma anche le scie da lumaca lasciate nel bordare il vuoto; la scrittura non solo transita lungo tale margine ma lo *traccia*, rendendo manifesto il proprio movimento. A fronte dell'insostenibilità di ogni "theocratic Cratylism"[103] e delle aporie di un iconismo la cui regola è l'occhio, la letteratura dà conto anche dell'inesauribile mancare che sta al cuore del linguaggio.

4. *L(')imitazione del vuoto II: le illusioni del codice*

Ne restituisce testimonianza l'eccellente studio di Prendergast sulla mimesi letteraria, in particolare nei capitoli dedicati a Balzac e a Stendhal. Ne *Le illusioni perdute* serpeggia una "*angoisse fiduciaire*"[104] nei confronti della parola specialmente (sebbene non esclusivamente) se scritta, stampata: inflazionata nel circuito comunicativo, sganciata da un ancoraggio stabile e autorevole – ben paragonabile al denaro cartaceo e al dibattito sul tema descritto da Foucault ne *Le parole e le cose* –, essa diviene *volatile*; lo scollamento attuabile tra significanti e significati rischia di trasformare i primi in uno strato di ghiaccio troppo sottile, su cui pure si avventurano quanti vi intravedano l'accesso a una nuova disponibilità del desiderio.

È questo stesso confluire – la cui figura è la città di Parigi, o l'esponenziale città nella città delle Galeries – che genera il "vortice" per "eccesso di godimento" pronto a inghiottire chi *scivoli*, e cada. Parigi è di conseguenza il luogo dove 'le cose accadono realmente', ma

[103] Christopher Prendergast, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge University Press, Cambridge: 1986, p. 115.
[104] Prendergast, *The Order of Mimesis* cit., p. 116.

l'accelerazione temporale impressa in questo accadere si rivela come l'esito di una furiosa e capillare ansia di sostituzione: sempre *altri* desideri si susseguono nella morgana di un'attingibilità prossima dell'Altro (appena oltre il diaframma di una vetrina, di una tenda, di un foglio stampato o bollato); i desideri slittano dunque in una serie di non-coincidenze rovinose, di carte sbagliate voltate al gioco.[105]

Il personaggio di Vautrin, maestro di travestimenti – quindi manipolatore esperto nel paradigma a segni fluttuanti – metteva già in *Le Père Goriot* l'accento su un altro spazio vuoto che innerva i grandi linguaggi del moderno, i Codici giudiziari, sociali o narrativi: "The art of modern life, in Vautrin's great lesson to Rastignac, is in finding the gaps in the Code".[106] Gli interstizi sono il terreno privilegiato in cui ormai si costituisce la realtà materiale: "les mailles par où l'on peut passer à travers le réseau du Code. Le secret des grandes fortunes sans cause apparent est un crime oublié, parce qu'il a été proprement fait".[107] La costruzione delle *res* è tanto più concreta e 'im-positiva' quanto più essa comprende la capacità attiva di rimuovere (*se-cernere*) i connettivi genealogici – che la fondano – dalla memoria (il "crime oublié"), ovvero dal patrimonio in moneta corrente del discorso.

Così associate "art" e "life" nell'esercizio di ricamo attorno alle incrinature, o all'abisso, si risveglia il topos della 'scena del mondo': "Contracts, Codes, Laws are thus resumed and devalued in the emphasis on 'form', on forms without substance, a play (a 'theatre') of fraudolent deceptions".[108] Tra i contratti va annoverato dunque anche quello narrativo cui Prendergast intitola il capitolo: e da qui pure l'aspirazione balzachiana "for a regulative and legitimating centre"[109]

---

[105] È la costante della parabola di Lucien: a deviare e a essere sostituito è il suo desiderio erotico così come la sua ambizione professionale, o il suo schieramento politico nella brama di cambiare il proprio nome-designatore in un nome che significhi qualcosa (d'altro da sé). Neppure è casuale che ben raramente i desideri di due o più soggetti convergano, se non per complicità contingente e fragile di desideri tra loro diversi.
[106] Prendergast, *The Order of Mimesis* cit., p. 96.
[107] Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* (1835), cit. in Prendergast, *The Order of Mimesis* cit., p. 96.
[108] Prendergast, *The Order of Mimesis* cit., p. 106.
[109] Ivi, p. 116.

che possa arginare il proliferare delle falsificazioni, espressa nella sfida squisitamente letteraria di "how to gather up this heterogeneous, mobile and often deceptive material into a unified and coherent whole".[110] Però – come Prendergast ribadisce – non assistiamo nelle pagine di Balzac a un calcolato sfoggio di distaccata autoriflessività, poiché la polisemia è agita in un flusso la cui stessa intensità e molteplicità diviene ansiogena:

> the voice of the authoritative narrator becomes more insistent, as if it too were seeking desperately to contain and subjugate what threatens to run out of control [...] explanations start to pour off the discursive assembly line, in a continuous but unconvincing attempt to keep the story grounded within a normative framework of verisimilitude and intelligibility.[111]

Il testo incorpora la pratica discorsiva delle "*ex post facto* rationalisations" rendendola "entirely visible":[112] ripropone insomma la "relazione decisiva" di bordatura presso il vuoto centrale del "reale della Cosa", senza volerlo a ogni costo evitare, e senza imporre il medesimo tipo di saldatura che ne tenta la scienza – le cui modalità sono pur contraffatte da Balzac con meravigliosa e quasi parodica (im)perfezione –. Al contrario, l'opera di Balzac rileva e rappresenta (ri-presenta) l'angoscia tensiva fra i filamenti di significanti intramati sul vuoto, e il caos incandescente, divorante, che ne trapela. In altre parole, in accordo con la "prima estetica" di Lacan: "La creazione artistica fa sorgere l'oggetto sul vuoto di questa cancellatura significante come segno di questa stessa cancellatura e del suo ineludibile residuo".[113]

5. *L(')imitazione del vuoto III: slittamenti e intervalli*

Più brevemente vale la pena di recuperare anche alcuni punti dell'analisi su Stendhal, e su *Il rosso e il nero* in particolare. Qui la compenetrazione tra le criticità del linguaggio e quelle del romanzo

[110] Ivi, p. 117.
[111] Ivi, p. 109.
[112] Ibidem.
[113] Recalcati "Le tre estetiche di Lacan" cit. (ibidem anche le due micro-citazioni precedenti).

risulta se possibile ancor più sensibile: i termini secondo i quali Prendergast imposta il problema sono quelli dell'irriducibilità di una parola individuale al codice condiviso; la percezione del vuoto e dell'autoreferenzialità di quest'ultimo codice proietta d'altronde il proprio tarlo anche nell'estraniazione, nella non-coincidenza, del singolo con se stesso. La vicenda biografica dell'autore e delle sue numerose maschere di scrittura viene chiamata in causa con discreta pertinenza, ma a titolo esemplificativo occorre soffermarsi su due elementi circoscritti e interni all'opera, definiti rispettivamente da Prendergast come "slip" e "interruption".[114]

Il primo elemento concerne la corrispondenza di Julien con Madame de Fervaques, intrattenuta grazie alla trascrizione di lettere amorose "stock" che il protagonista riproduce con minori cambiamenti circostanziali. Ad un certo punto Julien inavvertitamente dimentica nella propria ri-scrittura meccanica di sostituire i nomi delle città di Londra e Richmond con Parigi e Saint-Cloud: le complicazioni che ne seguono sono però minime. "The reason is clear" – spiega Prendergast – "what matters is not the production of the message, but the reproduction of the code; since the code is 'empty', void of individual substance".[115]

Il secondo elemento è rappresentato dai silenzi: diegetici come per il silenzio di Julien che con l'internamento annuncia anche la propria ritirata dal palcoscenico dei linguaggi condivisi,[116] o perfino appartenenti al piano della messa in parola autoriale, silenzi ed ellissi del narratore che sospende ogni introspezione o commento, ad esempio all'atto del tentato omicidio di Louise da parte di Julien.[117] Prendergast cita un'interpretazione di Bersani per individuare in questi frangenti l'emergenza del mito di un'interiorità pre-linguistica, pre-sociale (indicibile anche in quanto impossibile), una condizione che "can exist

[114] Prendergast, *The Order of Mimesis* cit., p. 136
[115] Ibidem.
[116] Ivi, p. 138.
[117] Ivi, pp. 141-143.

in the text only as that which is missing, which can be evoked through a perpetual deferral".[118]

Prendergast opta, condivisibilmente, per radicare forme e limiti del dicibile in un paradigma sociale e storico piuttosto che in una dimensione ontologica: tuttavia ciò che qui interessa – e resta comunque valido – è il potenziale della parola letteraria nel mobilitare il proprio limite per suscitare un referente "unnameable".[119] La capacità del linguaggio di 'imitare se stesso' espande così il proprio oggetto andando a ricomprendere pienamente lo scacco della significazione esperito dai codici, tutti i codici, nel serrare le proprie griglie su *das Ding*: con il dare adito a questa insufficienza (non che manchino le alternative, quali l'elusione o la saldatura) il linguaggio può farsi carico del vuoto come di un referente asintotico, la cui mimesi è assicurata dalla stessa mimesi minuziosa di quei segni che disperatamente lo cingono. Il 'vuoto centrale' tanto quanto il vuoto distribuito – quello molecolare degli intervalli, che siano interstizi ("gaps") o interruzioni ("interruption") – *ha luogo* nella scrittura, esattamente come la scrittura, dopo tutto, si dipana negli spazi rappresentabili/respirabili del reale.

Z/P_2. *Il velo della vicinanza: ovvio e (in)visibile*

Tale reciproco insistere di rappresentazione e reale – o meglio la sorta di reversibilità e continuità delle superfici che sussume talvolta quella dicotomia in un nastro di Möbius – riconduce all'immagine del duello di Zeusi e Parrasio, stimolando a sbalzare nella medesima scena un modello ulteriore rispetto a quello di Lacan; un modello che riconosca nel velo dipinto la duplice appartenenza o pertinenza che lo caratterizza positivamente in quanto *interfaccia*, e non solo sottrattivamente in quanto *interruttore*, come – in ogni accezione – finiva per essere rispetto alla "funzione quadro".

[118] Ivi, p. 141.
[119] Ivi, p. 143.

Il posizionamento del velo svolge in ogni caso una parte essenziale: esso oltrepassa la cornice del quadro virtuale per potersi porre a drappeggio,[120] e al contempo essendo opera deve esercitare su di sé e per sé il ruolo di cornice, predisponendosi al contatto con il proprio esterno; come per ciascuna cornice tradizionale questo ruolo si esplica a sua volta secondo due piani di relazioni: da un lato c'è la tutela del quadro come testo ed organizzazione circoscritta dello sguardo (e quindi la cornice come spazio neutro, o terreno di transizione dalla materia del mondo alla forma, dal mero sensibile al sensato), dall'altro c'è l'ergonomia del quadro come oggetto fisico manipolabile.[121]

Sappiamo da Plinio, il quale pure riporta questa notizia separatamente dall'aneddoto, che Parrasio era eccezionalmente versato in un aspetto particolare della tecnica pittorica, ovvero nella realizzazione delle *estremità* e dei *contorni* ("in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa suptilitas"),[122] pratica di cui viene così spiegata la difficoltà: "ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia et post se ostendatque etiam quae occultat".[123] La conclusione della frase giunge a suffragare efficacemente lo sviluppo lacaniano della questione, mentre l'ardua prima parte che impone alle linee estreme di 'aggirare se stesse' pare suggerire di proseguire l'indagine sotto il segno dell'ambivalenza. L'implicita interpretazione di Vasari,[124] il quale ricalca probabilmente queste righe nell'elogio del contorno michelangiolesco, va nel senso della 'rotondità', intesa come qualità volumetrica del tratto per cui le figure, sebbene tracciate su un piano, acquisiscono corpo e aggetto.

---

[120] Ciò ben si concilia con la lettura lacaniana della funzione macchia, come c'è stata precedentemente occasione di sottolineare.

[121] La metafora più ovvia è quella della cornice di un'opera su tavola o tela; siccome il concetto di cornice ha però conosciuto notevoli e proficue estensioni, esso resta valido anche per le pitture murarie e, ad esempio, per il loro rapporto con l'architettura circostante. I dipinti dell'apologo dovrebbero essere appunto su muro, ma si continuerà a impiegare il termine 'quadro', adottato fin qui in relazione alla teoria di Lacan, per indicare generalmente l'opera che insiste su una porzione delimitata di spazio.

[122] Plinio, *NH*, XXXV, 67.

[123] Ivi, 68.

[124] Si veda Giovanni Becatti, "Plinio e Vasari" (1972), in *Kosmos: studi sul mondo classico*, L'Erma di Bretschneider, Roma: 1987, pp. 631-632.

Questi elementi disparati convergono nell'indicare come fulcro dell'illusione non solo la frapposizione del velo, ma pure – simulato da un'arte dei margini – il suo sporgere, un porgersi al contatto che innesca una sensibilità aptica,[125] per un verso rafforzando l'attrazione dello spettatore nel quadro, per un altro contrappuntandola con l'inerenza del velo al contesto dell'azione in corso *attorno* al quadro stesso. La linea terminale aggira la propria funzione di chiusura – e circuisce l'astante – offrendosi come una presenza perfettamente *pertinente* in uno scenario più ampio, quello che ingloba l'opera e i due pittori, e che tra le proprie sceneggiature possibili *pre-vede* l'intervento di un velo come entità materiale e tangibile.

La tecnica di Parrasio può *repraesentare* la "veritate" del velo perché, specializzata in estremità, è in grado di organizzare la transizione tra testo e fuori-testo: sia da un punto di vista prettamente figurativo (dobbiamo immaginare) con la rotonda palpabilità del velo[126] e viceversa l'impalpabilità della cesura, cioè la rimozione dell'intervallo di mediazione in un'opera che *si rivelerà* senza-cornice; sia, e soprattutto, presentando il velo stesso (che *dopo tutto* è il testo) quale fattore sostanziale per la transizione fuori/dentro: quale 'tappa di accesso' in una sequenza che *lo pone* come tutto-cornice, nel secondo significato di cui sopra, cioè come 'cosa' afferrabile, appartenente a un programma narrativo del medesimo ordine che la realtà.

Nel velo insomma si coniugano l'essere macchia ostativa che provoca lo sguardo e il travestirsi da oggetto comune per lasciarsi inquadrare in un altro genere di cornice, il *frame* della situazione: la forma di vita della 'gara', con le sue implicazioni di attese, pretese e alternanze. Nel

---

[125] Ecco per Bruno la descrizione del sorgere della consapevolezza aptica: "Journey poems, view paintings, and garden views […] combined a sensualist theory of the imagination with the touch of physicality. A haptic consiousness was being produced. The broadening of visuality […] 'located' desire in space and articulated it in a spacial practice". Giordana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London e New York: 2002, p. 171. A parte un senso di novità forse eccessivo, molte considerazioni di Bruno si attagliano a quanto è stato o sarà esposto in queste pagine: un'apertura più ampia che la tradizionale compartimentazione dei sensi o l'accentuazione della fisicità tattile e spaziale.

[126] Che favorisce un equivoco di statuto giocando sull'abituale segmentazione tra ambiti sensoriali.

sintagma degli eventi[127] il velo può occupare un posto che gli spetta perché appartenente a un paradigma della suspense, che nel contesto della sfida è senz'altro appropriato. Questa riconducibilità ad un'area semantica dell'ovvio – anzi del pervio, poiché previsto – *fa* la riconoscibilità del velo, e dunque la fluidità che gli permette di introdursi senza frizioni nella sequenza automatica di azioni che trascina Zeusi.

Per dirla con Šklovskij (o con l'ultimo Greimas)[128] l'uso apporta un'usura riduzionista dei sensi, la cui molteplicità invece è precisamente ciò che identificherebbe un velo 'reale' di contro a un velo 'dipinto': "L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è, *per il posto che occupa*", scrive Šklovskij, "ma [...] gli oggetti o si dànno per un solo loro tratto [...] oppure si realizzano come in base ad una formula, anche senza apparire nella coscienza".[129] È, per l'appunto, un processo di "automatizzazione" dettato dall'abituale e dalla ripetizione.[130] La peculiarità dell'opera di Parrasio sta nell'impadronirsi di questo processo che, ancora secondo Šklovskij, l'arte si riprometterebbe piuttosto di avversare.[131]

Eppure l'effetto del dipinto ai fini della competizione dipende in maniera cruciale dal fatto che una simile rappresentazione sia comunque *inusuale* rispetto al canone delle esecuzioni pittoriche: per chiudere il cortocircuito è pertanto indispensabile ammettere la complicità di una seconda grammatica, che renda disponibile un paradigma ove il telo da rimuovere per scoprire l'opera sia termine

---

[127] A titolo esemplificativo si sviluppa qui un'argomentazione che assume come piano di realtà fattuale quello stabilito come tale dal racconto di Plinio. Che è – appunto – un racconto ('storiografico', per quanto potesse valere questa distinzione nella classicità: Plinio enumera d'altronde le opere rimaste di Zeusi e la collocazione presso cui ammirarle attualmente, mentre di Parrasio sono citati alcuni schizzi dall'ampia influenza), ma che non cede perciò la possibilità di avere un valore dimostrativo nella misura in cui tale racconto si presta a diventare modulo di comprensione o di riscrittura.
[128] Algirdas Julien Greimas, *De l'imperfection* (1987), trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo: 2004.
[129] Šklovskij, "L'arte come procedimento" cit., p. 81. Corsivi miei.
[130] Ivi, p. 80.
[131] È invece l'uva di Zeusi che si presterebbe a simboleggiare – benché non ad incarnare, lontana com'è dal procedimento dello straniamento – questo ideale compito dell'arte: accendere una reviviscenza della percezione. Su questa linea si muove ad esempio la lettura di Jameson, che verrà sfiorata più oltre.

corrente; ove quindi esso *goda* della "non-ascoltabilità"[132] totale che caratterizza la parola prosaica, e che in questo episodio diviene strumento fondamentale di una mimesi *schiacciante*.

Una tale grammatica seconda ('seconda' solo dal punto di vista accentratore di un codice artistico che si definisce proprio tramite la relegazione di quella) è qui la prammatica, l'insieme di regole principalmente implicite e inespresse che coordina azioni e significati.[133]

È sulla base di queste premesse che si comprende quanto il successo del velo di Parrasio dipenda meno dalla sostanza del dipinto che dalla sua disposizione: non solo per il modo in cui articola lo sguardo (e contiene il vuoto), ma anche perché si offre non come separato bensì come perfettamente integrato rispetto al contesto relazionale del fuori-testo. Il velo *è con* Zeusi e Parrasio e si connette direttamente alla punteggiatura delle loro azioni, emozioni, enunciazioni: la tangibilità della testura non sarà allora la causa quanto la conseguenza o il sintomo di un *pertinere* che discende dalla convocazione di un senso per molti aspetti comune.

D'altro canto è già nel testo pliniano che l'errore di Zeusi viene inserito in una duplice catena di determinazioni, giacché la richiesta di svelare il dipinto oltre ad essere consecutiva rispetto alla raffigurazione "veritate repraesentata" è accompagnata da un participio congiunto al soggetto che ascrive una quota di causalità anche allo stato di Zeusi come "alitum iudicio tumens".[134] È dunque la *sequenza* del "certamen" – delineata come tale pure dal "tandem" che introduce la coppia "remoto linteo"/"ostendi picturam" –[135] a dettare le condizioni della

[132] Šklovskij, "L'arte come procedimento" cit., p. 81.
[133] La probabilità assai considerevole che la prammatica sia a propria volta figlia, tra l'altro, di una stratificazione di rappresentazioni – secondo la circolarità così ben prospettata da Ricoeur – non fa che corroborare l'ipotesi di una separazione dei regimi più costruita che data nonché, di conseguenza, della praticabilità di formazioni ibride o bivalenti che traggano efficacia dal passaggio in un verso o nell'opposto (ancor più che dalla eventuale sospensione della frontiera).
[134] Plinio, *NH*, XXXV, 65.
[135] Ibidem.

‘presupponenza’[136] mista ad impellente agitazione (“flagitaret”) che costano la vittoria all’eccelso *artifex* Zeusi; è cioè l’esistenza di un intorno narrativo pregno di potenzialità e di *agganci* a sancire la superiorità di un’arte (forse ai limiti della non-arte) la quale come un cardo si aggrappi inavvertita agli orli dell’*habitus* identificato con la realtà, piuttosto che perseguire un autonomo nitore: un’arte la cui sapienza – o meglio, la cui *metis* – stia nella profittevole consapevolezza della sua immersione e permeabilità nei confronti di un più esteso reticolo.

L’oggettivazione fantasmatica di “linteo” e la scissione da “picturam” (che ne fa addirittura due soggetti grammaticali nel riportato discorso di Zeusi) attecchisce su un groviglio di legami risultanti dallo spostamento della superficie *esposta* dalla sfera dell’osservabile a quella dell’utilizzabile, del fungibile, del letteralmente *dis-posable*. L’umile presentazione del “linteum” come *mezzo*, come strumentalità desaturata di ogni semantica (il velo pensato come oggetto materiale ‘sta di mezzo’, è solo una mossa supplementare nella partita in atto; è al servizio di altro, col fine presuntivo di mediare il confronto), lo presta alla *praxis* sottraendolo allo scrutinio: lo mimetizza.

Il “linteum pictum” passa per “linteo”, senz’altra qualifica, in un delicato viluppo di equilibrio prossemico e messa a fuoco – mancata –, che traendo linfa dalla propria natura situata non resiste allo sradicamento; si realizza così un paradosso: Zeusi sta proprio vedendo ciò per cui trepida, ma la possibilità di giudicarne la forza risiede nella transitorietà e nella ‘transitabilità’ del giudizio. Egli ammette, poi (“intellecto errore”), un’imitazione superiore al proprio dipinto esattamente in quanto non ha potuto *vederla*,[137] mentre in caso contrario – se l’avesse vista subito e sempre – non ci sarebbero stati i requisiti per premiarla: il discrimine nell’assegnare la palma è infatti

[136] Per ricorrere a uno sgraziato neologismo del secolo XX, qui però utilissimo nella sua origine che innesta con creatività botanica ‘supponenza’ su ‘presupposizione’.
[137] Ricordiamo anche che non ha potuto vederla *perché* bramava di vederla: ma ciò attiene al tema dello sguardo discusso in precedenza.

che “Parrhasius autem [fefellisset] se artificem”; nella riflessività di quel “se” sta l’intuizione della complessità di posizioni che investe non soltanto l’oggetto della mimesi ma anche chi con essa si rapporti.

J_3. *Distacchi*

Tornando a leggere Jakobson, effettivamente si riscontra nella sua impostazione una vigile attenzione – sia detto anche in senso censorio – verso il ruolo del lettore o spettatore nel determinare un giudizio di realismo: così come, lo abbiamo notato nell’esempio di Repin, è contemplata l’eventualità di una molteplicità di registri che possa variamente articolare quel giudizio. Ciò che tuttavia sfugge (o magari viene rifiutato) al vaglio di quel modello è la compenetrazione tra le correnti carsiche di linguaggio che sottostanno all’opera come al suo osservatore; possiamo individuare perciò due tipologie interpretative rimosse, entrambe caratterizzate da una forma di contagio o di circolazione tra gli ambiti cristallizzati della testualità e della realtà oltre che – e pure questo è un dato significativo – da una qualche instabilità sotto il profilo temporale, che imponga all’analisi una sensibilità ‘situazionale’.

Da un lato si svaluta come insostanziale quanto è stato lungamente discusso in precedenza, la presa e lo sguardo che vengono portati *sul* lettore dal testo: quel coinvolgimento strutturale, non ‘meramente’ emotivo, che – sulla scorta di un’interpellazione più o meno implicita – introduce al testo come ad uno spazio in cui qualcosa avviene (*ad-venit*), *attraverso* la parola e *attraverso* il lettore; uno spazio del reale “come incontro”, che impone – pur quando le abbia importate – le proprie regole di ‘simiglianza’, e che assai difficilmente finisce per subirle (e difatti sa rappresentare perfino per sottrazione o silenzio).

Dall’altro lato ad essere sfumato in nebulosa distanza è il bacino del linguaggio d’uso: quella massa sì distinta dalla lingua letteraria, epperò a quest’ultima sempre disponibile per raccordarsi, col replicarla, al

tessuto del mondo. Alla luce dell'apparato concettuale poc'anzi esteso sull'argomento del velo di Parrasio, è d'uopo azzardarsi a scorgere nella tattica dell'artista efesino la metafora di una mimesi possibile dischiusa alla parola letteraria, come già accennato pagine addietro. Se si adotta la prospettiva di un'interrelazione tra linguaggio e 'forma di vita', il linguaggio stesso acquisisce quella posizione di *mezzo* che renderebbe applicabili tutta una serie di conclusioni qui tratte in merito all'imitazione-del-velo.

6. *L'uso comune I: la massa del mezzo*

Come suggerisce la lettura proposta da Prendergast delle *Ricerche* in cui Wittgenstein elabora[138] l'imprescindibile nozione di *Lebensform*:

> in the importance attached to the notion of practical activity, language is reinstalled as the *medium* of a community's relation to an object world. Language is tied to 'use', to what has to be done both in and on the world; *signification, action and objects intermesh* in ways that the doctrin of pure or unlimited semiosis tends to disregard.[139]

Al principio generalmente enunciato concorre una messe di fenomeni alquanto eterogenei, che vanno per un verso in direzione della segmentazione semantica modulata sulla prassi,[140] per l'altro in direzione delle 'letteralizzazioni' che reificano – o comunque mettono in atto – configurazioni determinatesi all'interno del linguaggio tramite permutazioni formali:[141] "intermesh" è vocabolo cruciale per una simile prospettiva, sottesa tanto alla nozione che con le parole si 'facciano

[138] O, per meglio dire, in cui Wittgenstein 'lavora attorno' all'idea di *Lebensform*.
[139] Christopher Prendergast, *The Order of Mimesis* cit., p. 73. Corsivi miei.
[140] Sono i limiti dell'interdefinizione tra lemmi del vocabolario: essa non sempre è possibile e, benanche se possibile, spesso – risultando deprivata di visione causale – può solo constatare, rinunciando ad ambizioni esplicative o predittive. Presso questi limiti si trova molta parte della nomenclatura tecnica, a cui la letteratura si rivolge infatti con impieghi mirati: sebbene con finalità assai diverse, esempi abbastanza ovvi in Zola e Perec.
[141] Questa eventualità è considerata da Freud tipica dell'inconscio, e individuata nei sogni oppure in nevrosi e psicosi: e già questa è una forma di marginalizzazione che lascia intravedere un senso di minaccia. Eppure è lo stesso procedimento per cui si può comporre uno slogan politico su basi nominali e tradurlo in programma di azione.

cose'[142] (si costruiscano 'cose', perfino), quanto alle tensioni imposte alla lingua dai campi gravitazionali di eventi non strettamente linguistici – basti pensare al concetto di *discorso* in Foucault –.

Non è in discussione la capacità della parola letteraria di costituirsi in sistema autonomo e intradefinito, però è necessario mettere l'accento sulla sussistenza – e sulla inevitabile influenza – di uno sfondo corposo e incisivamente *presente*: "the foregrounding of the social context of language use, the interlacing of language game and form of life, places effective limits on the process of semiosis".[143] Bachtin ha offerto uno spaccato dei più perspicui sulla "rifrazione" in cui incorre la parola nella "atmosfera sociale [...] che circonda l'oggetto": una visione che (pur trascurando in qualche misura quanto possano avere di *essenzialmente* comune parole, cose e dati sociali) trasmette, grazie alla metafora, l'intuizione di un amalgama quasi materico "tra la parola e il parlante" e ancora tra l'oggetto e "la sua immagine"; il legante di questo processo risulta essere "il *mezzo elastico* [...] delle *altre* parole, delle parole altrui".[144]

La miriade di relazioni capillari e osmotiche attivate in un sistema del genere conferiscono un fremito biologico alle figure che Bachtin adotta dalla fisica ottica per descrivere il "vivo e irripetibile gioco dei colori e della luce nelle sfaccettature dell'immagine", realizzato da ogni enunciazione significante.[145] Le connotazioni temporali di "vivo e irripetibile" marcano una certa distanza rispetto alla rigidezza che avevamo osservata in Jakobson, ed è perciò tanto più degno di nota che al centro di entrambe le proposte ci sia una concezione della referenza come un 'tendere a', una "intenzione": ciò che ne "Il realismo nell'arte" viene inizialmente definito nei termini più laschi di una "aspirazione" o

---

[142] Genette sviluppa in *Fiction et diction* un interessante confronto con la teoria degli atti linguistici di Austin per come Searle l'ha applicata all'atto narrativo. Ne esamineremo più avanti alcuni punti.
[143] Prendergast, *The Order of Mimesis* cit., p. 73.
[144] Michail Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki* (1975), trad. it. *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 84-85. Corsivi miei.
[145] Ibidem.

"tendenza" verso la fedeltà al reale,[146] e che dal canto suo Bachtin – evidenziandola col corsivo – denomina come "*tendenza verso l'oggetto*" (e più avanti: "il raggio[-parola], tendendo verso l'oggetto");[147] nel declinare questa tensione/tendenza, tuttavia, Jakobson la astrarrà in quanto nuda funzione, capace di riproporsi a prescindere dal contenuto effettivo dei fattori in gioco.

J4. *Trichechi da salotto*

Come già rilevato più volte, sarebbe comunque arduo tacciare Jakobson di cecità dal momento che una pista avviantesi nei territori della "lingua quotidiana" viene aperta proprio tra queste sue stesse pagine.[148] Al fine di esemplificare la dinamica di opacizzazione e riconfigurazione dell'espressione viene scelto difatti l'uso comune del linguaggio, e benché il passo giunga a un'equiparazione piuttosto decisa con i procedimenti in atto nella letteratura (con perentoria concisione: "Tale è il realismo innovatore in letteratura")[149] vi si reperisce esattamente l'apertura che ci aspetteremmo nei confronti del contesto, dell'uso, e di una geometria varia ma non del tutto arbitraria dei dispositivi semantici: come a dire, quanto verrà rigorosamente messo tra parentesi nel descrivere la successione di convenzioni cui si riconduce l'ambizione realistica; d'altra parte il paragone associa i procedimenti ma divide i settori, dando a intendere che la letteratura abbia sì un "uso", ma che questo dipenda esclusivamente da "tradizione" e "canoni" interni.[150]

Se invece ripercorriamo la disamina della "lingua quotidiana" vi troviamo il giusto riconoscimento a quell'atmosfera in cui secondo Bachtin aleggia la significazione: allo scopo di una "designazione espressiva", ovvero per scegliere "la parola giusta, capace di mostrarci

[146] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 98.
[147] Bachtin, *Estetica e romanzo* cit., p. 84.
[148] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., pp. 99-100.
[149] Ivi, p. 100.
[150] Ivi, pp. 100-101.

l'oggetto" si deve contrastare "l'abitudine", che a sua volta è sempre inserita in un *contesto* ("almeno in quel contesto", "in un contesto in cui vi sia l'abitudine"). Esiste una polarità che contrappone i "tropi" o gli "accessori da salotto"[151] e, all'estremo opposto, "l'indicazione [...] vera e propria" che si ha quando "chiamiamo gli oggetti con il loro nome": per aiutare a *vedere* l'oggetto il discorso ricorre – spostandosi comunque dal campo abituale, quale che esso sia – a "una parola violentata".[152]

È interessante che si chiami in causa la violenza, categoria che implica frequentemente il travalicamento di qualche limite,[153] ma ancor più interessante è che il discrimine da varcare risponda al nome di "uso corrente". Infine, all'interno della rapida e a propria volta extra-vagante carrellata dedicata alla denominazione dell'atto sessuale (un ambito che probabilmente enfatizza e moltiplica i problemi di referenza più che esemplificarli),[154] assistiamo all'ingresso del mondo nel teatro del linguaggio: "Un epiteto strambo come *olandese* o *tricheco*, unito a una parola designante oggetti che non hanno la minima relazione con l'Olanda o con i trichechi, ne moltiplica la violenza".[155] Va osservato che sarebbe bastato, sinteticamente, eliminare il passaggio attraverso la 'designazione' di *oggetti* per consentire un'interpretazione fondata su un'enciclopedia esclusivamente linguistica (su un sistema saussuriano puro di segni diadici, per così dire): in questo modo invece le cose tradiscono una certa intimità con le parole – come già prima con "il loro nome" –, e Olanda, e trichechi si affacciano sulla scena accompagnati da un ingombrante *Bedeutung*.

---

[151] La dicitura è felice per l'argomentazione che affrontiamo, in quanto colloca le parole in un luogo denso di valenze sociali, e al contempo le 'sorprende' nel ruolo concretissimo di attrezzi (o ammennicoli, se vogliamo). Personalmente non sono però in grado di risalire alle stesure originali in lingua ceca: valga nel caso come fortunata invenzione – magari nel senso di 'ritrovare' – da parte del traduttore.
[152] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 100.
[153] Che sia rottura di un'integrità (fisica o meno), invasione di uno spazio privato, uso *eccessivo* della forza, o infrazione di un codice sociale, la violenza chiama in causa l'esistenza dei limiti e le conseguenze – frequentemente presentate come non facilmente riassorbibili – del loro superamento.
[154] È possibile che il tema risalga – come parecchi altri elementi del saggio – a "L'arte come procedimento", che però ne fornisce una campionatura e un'analisi più ragionate, su un corpus di testi ben precisi e citati estesamente.
[155] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 100.

Quando si giunge a considerare la letteratura, tutto ciò viene soppiantato da un criterio ben diverso che, se pure rievoca l'uso, lo delimita immediatamente ad un'area di pertinenza ristretta: "d'uso in una narrazione". In effetti al principio di Šklovskij di uno straniamento rivelatore – ripreso nel cogliere l'emergenza di "tratti che non erano neppure notati" – si affianca la ben più ambigua locuzione per cui il realismo innovatore privilegerebbe elementi "meno degni di figurare in letteratura".[156] Insomma, la "letteratura" o "l'arte" si compongono come campi selettivi, e Jakobson, allontanandosi in ciò da Šklovskij,[157] sembra propenso a vedere eventualmente nel realismo il semplice gesto di variare l'assortimento di ciò che è "degno" (rispondente al canone) o meno di essere figurato.

Possiamo dunque riscontrare come nell'atteggiamento di Jakobson stia maturando la cognizione di quanto condividano – dal punto di vista delle dinamiche significanti – "lingua quotidiana" e "letteratura", ma mentre nella prima si ravvisa un'apertura o perfino una dipendenza che la vincola alle intersezioni di verbale e non verbale, alla prassi e alla prossemica del proprio intorno, viceversa alla seconda si concede uno statuto autotelico, sebbene tale attribuzione appaia ancora incipiente (si vedrà che non mancano completamente i riferimenti a un 'oggetto'): quel che è certo è *in primis* il tradimento parziale della simmetria promessa tra i due universi linguistici ("Tale è…"), nel momento in cui la presenza del contesto – che accentua il valore di *mezzo* del linguaggio – decade

[156] Ibidem.

[157] Bisogna sottolineare come ad esempio Šklovskij diffidi dall'allargare la propria argomentazione al linguaggio quotidiano, proprio perché esso sarebbe il terreno principe di quella parola prosaica e non ascoltabile che si oppone al procedimento dell'arte (senza con ciò escludere che la poeticità possa trasparire da uno straniamento 'naturale' – susseguente – su materiali prosaici). Molti casi in cui viene esibita una forma 'parlata', 'comune' sono ripresi dalla letteratura, ad esempio da Gogol' o Boccaccio, e quando si ricorre a indovinelli o favole raccolte dal folklore – citate sempre con grande rigore bibliografico – lo si fa per rimarcare la distanza segnata in esse rispetto a un ipotetico grado zero della lingua quotidiana. Coerentemente, gli appellativi sessuali o gli indovinelli erotici assurgono a casi emblematici non dell'*evidenza* o dell'*espressività* come in Jakobson bensì del travestimento, del "non-riconoscimento", della "non-coincidenza *in una rassomiglianza*". Šklovskij, "L'arte come procedimento" cit., p. 91. Corsivi miei. Al contempo, ma ci torneremo, la concezione di Šklovskij si distacca da quella jakobsoniana nel dichiararsi fortemente "oggettuale": l'arte esiste "per 'sentire' gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra" (p. 82).

nel guizzo da *ouroboros* del letterario; in seconda battuta si tronca per omissione ogni ipotesi di reciproca influenza tra l'una e l'altra lingua, come se non attingessero ad alcuna materia espressiva comune, precludendo così a ciascuna ogni effetto derivante dalle rifrazioni caratteristiche dell'*altra* parte.[158]

7. *L'uso comune II: domestica prosa*

Se ci rivolgiamo, in contrasto con quest'ottica, alla forma del velo dipinto da Parrasio, coglieremo in essa l'opzione poetica di cui Jakobson forse priverebbe la letteratura. Nella "narrazione" o comunque nell'enunciazione l'opera verbale 'parla a',[159] e quindi appunto *si porge*, nel rilievo fantasmatico della propria superficie linguistica. Il mosaico dei significanti acquista volumetria secondo almeno due modalità: sia, come i contorni di Parrasio, per l'ombra dei significati che ne sono per così dire l'altra faccia,[160] sia per quella polarità io-tu che ne dispiega un

---

[158] Stupisce in questo senso l'acutezza con cui invece, discutendo del sostrato convenzionale della visione, si afferma che il pittore "deve vedere nell'oggetto una realtà che ieri non era vista e deve imporre una nuova forma alla percezione". Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 99. Ovviamente è possibile leggere questa frase nel senso di una percezione visiva *specifica* del fatto artistico, ma sembra più probabile – anche grazie a ripetuti riferimenti alla "realtà" – che implicitamente si asserisca che la sensorialità generale sia educata dall'opera d'arte. Allo stesso modo, a proposito della "lingua quotidiana" – e solo di essa – si dice: "I tropi ci rendono l'oggetto più sensibile e ci *aiutano a vederlo*" (p. 100). Questa posizione, che si scopre decisamente più vicina a "L'arte come procedimento" proprio nel discostarsene quanto a oggetti d'analisi (allargamento più ortodosso all'arte visiva, meno fedele per la non-arte della *parole*), si affievolisce col salto verso il letterario: anzitutto compiendolo come 'salto'.

[159] Imprescindibile un riferimento a Benveniste, alla prima e seconda persona come condizioni di possibilità della terza. Sarebbe stimolante interrogarsi sulla differenza che intercorra, sotto questa angolatura, tra i dispositivi della *dizione*, nelle arti verbali, e quelli invece della *mostrazione*, per le arti visive. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (1966), trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano: 1994.

[160] Sui rapporti tra significante e significato, per cui quest'ultimo rappresenti in qualche maniera un 'altro lato' del primo, si può pensare alla metafora delle due facce di un foglio con cui Saussure descrive il segno. È importante in questo senso il concetto di bordo, di estremità, che nel traslato pittorico sarebbe quella linea che deve "ambire", cioè 'aggirare', se stessa, virando (a quanto si presume per Parrasio) verso un'ombreggiatura che al limite diventa il tratto nero del disegno di contorno, per dare *corpo* o *aggetto* alle immagini. Non per niente Jameson riproporrà per il velo di Parrasio la definizione di "estrema superficie" e innesterà il problema della rappresentazione sulla dicotomia superficie/profondità, da lui originariamente proposta per caratterizzare il postmoderno con una predilezione verso il primo elemento. Ritornerebbe così anche l'idea vasariana di un volume sbalzato a partire da un piano, secondo Jameson abiurata (nell'ossessione postmoderna per i significanti) in favore di "un'estrema superficie, che ha trionfalmente preso il posto […] degli oggetti […] finiti su un solo piano unificato, dove perdono la loro precedente solidità e profondità". L'asserzione però appare più utile come sintomo dell'associazione quasi compulsiva tra significanti/superficie *versus* significati/volume; con un *calembour* potremmo dire:

ulteriore asse (spazio spesso inavvertito quanto costitutivo); il corpo del testo si consegna allora come propaggine da *afferrare* – ma pure da 'rimuovere' – per poter accedere al senso, o all'*immagine*.

Al contempo ricordiamo che il "linguaggio è la casa dell'essere", e "[n]ella sua dimora abita l'uomo":[161] precisamente come il velo dipinto simula un velo materiale nell'esplicare una familiarità, una confidenza che lo rendano entità plausibile sulla scena di Zeusi e Parrasio – nella cornice della realtà, più prossimo e più esposto di quanto sarebbe nella cornice dell'opera –, così la *dimestichezza* dell'uomo nei confronti di questa *domus* fa sì che la parola possa 'essere con' il lettore, e intrecciarsi agevolmente ai flussi linguistici in cui egli è immerso (dai nomi di cui il mondo è costellato, al corso che è anche verbale del proprio pensiero, o ai discorsi che in quanto soggetto/oggetto lo attraversano e definiscono); se il velo 'da scostare' è disegnato per inserirsi quale perfetta interpunzione nella sequenza della gara, è parimenti possibile articolare enunciati che filtrino nella grana delle esperienze.

Il linguaggio è *usato abitualmente* per mediare il rapporto con quella che viene ritenuta la realtà – oltre, lo si ribadirà, ad esserne parte – e ciò gli conferisce quelle proprietà di 'interfaccia' di cui si è detto a proposito del velo. Ma c'è di più: come già sottolineava Šklovskij (rifacendosi a Jakubinskij) l'automatizzazione della percezione risale dall'oggetto "anche nella sua riproduzione", portando a quella "non-ascoltabilità" della "parola prosaica" che è stata menzionata *supra*.[162] Šklovskij sembra stigmatizzare recisamente questi sviluppi – benché riconosca loro una funzionalità economica che dà il meglio di sé nell'algebra o nei fenomeni fonetici tipici "nella rapidità del *linguaggio pratico*" – commentando che per influsso di tale schematismo percettivo "l'oggetto

---

il 'piano' e il 'pieno'. Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (1990), trad. it. *Firme del visibile: Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, Donzelli, Roma: 2003, p. 138.

[161] Martin Heidegger, "Brief über den 'Humanismus'" (1946), trad. it. "Lettera sull''umanismo'", in *Segnavia*, Adelphi, Milano: 1987, p. 267. La citazione prosegue: "I pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora".

[162] Šklovskij, cit., p. 81.

si inaridisce";[163] al di là delle strettoie concrete in cui si ingarbuglia l'analisi (a causa di un approccio a volte confusivo nel discernere tra "poeticità" e "linguaggio poetico"), vale la pena di recuperare e ripensare uno dei punti d'arrivo del saggio:

> Così arriviamo alla definizione della poesia come linguaggio 'impedito', 'tortuoso' [...]. La prosa è linguaggio consueto: economica, regolare, facile (*dea-prorsa* – dea dei parti regolari, della 'giusta' posizione del bambino).[164]

Dobbiamo supporre che il parto regolare non dia alcun frutto? Ciò che sfugge completamente alla veemenza argomentativa di Šklovskij – all'ansia di dividere arte e non arte – è il fronte sottile lungo il quale la poeticità si mimetizza con il prosaico, o se vogliamo impetra i favori della "*dea-prorsa*" per i propri fini.

Anzitutto per il motivo essenziale che se l'oggetto, l'oggetto del mondo, si dà "imballato", per "tratti", per "simboli", "come in una formula",[165] esso può essere replicato fedelmente da un linguaggio che padroneggi (o che patisca? O che piuttosto, semplicemente, viva?) i medesimi procedimenti. Diventa centrale la facoltà da un lato di avvertire, dall'altro di trasmettere, la presenza dell'oggetto "per 'riconoscimento': l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo".[166] Questa congiuntura è la stessa che fa trionfare Parrasio, e si presta ad essere esplorata – o sfruttata come macchina di *mimesis* – dalla letteratura; davanti al potere inarrestabile della ripetizione per cui "la vita scompare trasformandosi in nulla", vittima di un'automatizzazione che "si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra",[167] Šklovskij invoca una resurrezione della visione che infonda nuovo sangue alla vita: ma esiste fors'anche una visione di *quella* vita, di ciò che dopo tutto ostinatamente *resta* della moglie o della paura della guerra.

---

[163] Ibidem. Corsivi miei.
[164] Ivi, p. 93.
[165] Ivi, p. 81.
[166] Ivi, p. 83.
[167] Ivi, p. 82.

Inoltre (o 'nondimeno', che dir si voglia) l'imitazione[168] "economica, regolare, facile" – ed efficace – di mobili, mogli, vestiti apre la via a un altro livello su cui possa comunque imporsi una poeticità della prosa, la quale opera però *a partire* dall'accettazione di quegli oggetti come presenti alla coscienza, proprio in virtù del 'velo della prosaicità'. Šklovskij, volgendosi alla pratica analitica, non trascura tale evenienza, tanto che il primo caso di straniamento esaminato è in prosa – "l'articolo *Vergogna*" di Tolstoj –[169] e che come tecniche di straniamento si suggeriscono anche "una originale variazione semantica"[170] o le "composizioni dell'intreccio" (che possono presupporre una prosaicità ai livelli sottostanti).[171] Lo straniamento della fustigazione, "con la proposta di cambiarne la forma" in quella di altre torture dolorose, è comprensibile esclusivamente in un radicamento esperienziale – un immaginario sensoriale, una prammatica sociale – e ha effetto solo nell'*incisività* ottenuta da espressioni di per sé assolutamente ordinarie;[172] un'incisività tale della *prosa* (straniata solo quando se ne osservi il rapporto col mondo) che Šklovskij, prima di proseguire, si giustifica: "Mi scuso per l'esempio *pesante*, ma è tipico della maniera di Tolstoj per *toccare la coscienza*".[173]

8. *L'uso comune III: letteratura come prassi*

Le scuse di Šklovskij ci avvicinano a un'altra conclusione: abbiamo visto finora[174] come il linguaggio della letteratura possa trarre profitto

---

[168] Imitazione di quella comunissima *presenza*: "si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo". Ivi, p. 83.
[169] Ibidem.
[170] Ivi, p. 91.
[171] Ivi, p. 93.
[172] Ivi, p. 83. Ecco il testo ripreso da Tolstoj: "E perché proprio questo stupido, selvaggio modo di causare dolore, e non un altro qualsiasi: pungere con aghi la spalla, oppure un'altra parte del corpo, o ancora, stringere con una morsa le mani o i piedi, oppure qualcosa del genere?". Appare notevole l'uso 'banalizzante' degli indefiniti. Tutto ciò per quanto si possa valutare in traduzione.
[173] Ibidem. Corsivi miei: segnalo solo di sfuggita la risonanza fisica, tattile, del lessico scelto in questa frase.
[174] Assecondando consapevolmente l'assiomatica distinzione del letterario.

dalle corrispondenze che si innescano rispetto al 'circostante' oceano[175] di una "lingua quotidiana", la cui *utilizzabilità* – nei termini resi manifesti dal 'prototipo' parrasiano – favorisce una naturalezza nel recepimento della parola in quanto spazio di interazione col reale, essa stessa *metaxu* tra rappresentazione e cosalità; tuttavia l'idea di un coinvolgimento col contesto della 'realtà oltre la cornice' non accede al letterario solo grazie alla profondità prospettica concessa dallo sfondo degli *altri* usi della lingua: proprio come guardando dappresso un'opera pittorica potremmo accorgerci che tra figure in primo piano e sfondo non esiste alcuna cesura, bensì giustapposizione di linee e campiture, e se c'è stacco è nell'alternanza dei cromatismi *sulla continuità* della tela, allo stesso modo – cedendo alla tentazione di poggiare uno 'sguardo improprio' sulla letteratura – si rischierebbe di scoprire che essa viene ritratta quale figura distinta, ma è sostanzialmente la prosecuzione delle stesse fibre e degli stessi pigmenti.

Ecco dunque che il "Mi scuso" di Šklovskij ci rammenta[176] che anche le pagine di un libro sono tenacissimamente incluse nel coacervo di cause, effetti, turbamenti, convenzioni, convinzioni, confusioni, scuse (e, letteralmente, *tutto il resto*) che viene chiamato 'realtà': la *situazione*, pensata in astratto come natura situata del testo, lo permea di circostanze potenzialmente significanti che – pur quando sottaciute, dissimulate, obliate in nome di un'ideale trasparenza – persistono, e costituiscono un *fondo* cui attingere qualora si intenda riacutizzare l'appercezione di un al-di-qua in cui si senta collocato il lettore.

L'assunto in base al quale questo tipo di opzione vada a infrangere la cosiddetta illusione referenziale parte da un principio di denegazione tutt'altro che universale: sarebbe necessario occultare la frattura insanabile tra la testualità e la realtà effettiva, quella differenza originale

[175] Sul tema dell'isola, posto in relazione con la parola poetica (in senso lato), rimando nuovamente a Merola, *In caso di poesia* cit., pp. 9 e sgg.

[176] Sebbene si tratti di saggistica, o a maggior ragione perché si tratta di saggistica: nella quale con frequenza si vorrebbe supporre una sorta di maggior impersonalità, una se possibile accresciuta concentrazione sui *dicta* piuttosto che sulle circostanze comunicative. S'intenda che pure questo è un uso più o meno invalso in differenti temperie.

e originaria tra due regni che va suturata affinché non sia denunciata la mendacità del primo, se esso (epilogo inevitabile) risultasse incapace di compensare la – postulata – sovrabbondante positività del secondo. Nonostante ciò la letteratura ricorre volentieri all'esibizione o alla convocazione di quanto si trova attorno a un testo: sia ricostruendo al proprio interno un'articolazione di cornici che raffigura e moltiplica, eventualmente con un incastro a scatole cinesi, la relazione tra 'intratesto' ed 'extratesto'; sia enucleando gli elementi, solitamente inibiti, della propria appartenenza a un circuito comunicativo e della propria consistenza materiale.

Le conseguenze di tali strategie sono delle più varie: se è vero che può esserne intaccata l'attendibilità di ciò che viene incassato – e quindi delimitato, posizionato, privato di un'ipnotica autorevolezza acusmatica – è altresì plausibile che in prima battuta si verifichi un rinforzo della 'tenuta' (pseudo)referenziale del *contenitore*; chiaramente è altrettanto immaginabile un'opposta ricaduta esplosiva, una fissione a catena che proietti la nube dell'indecidibile sullo statuto di ciascun piano di riferimento.[177] Non c'è bisogno di attendere molto, ad esempio scorrendo il corso della storia del genere romanzo,[178] perché si affermi la piena consapevolezza che i procedimenti di *embedding* sono per l'appunto procedimenti, quindi replicabili in piena licenza fittiva, e che ogni sfoggio di sincerità 'situazionale' è ovviamente a responsabilità limitata (anzi, ancor più 'contaminato' da almeno un germe di finzione, dacché alla fissità di un testo *dato* è in ogni caso sottratto ogni riscontro o retroazione).

A prescindere però dal contenuto determinato di queste operazioni, è indubbio che esse mettano in scena – con persuasiva, praticabilissima e

[177] Se è pur vero che in questa architettura la realtà sarebbe il piano da cui non si può 'uscire', o di cui è arduo individuare una delimitazione, nondimeno anche essa non è immune all'alone dell'incertezza. Si veda Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves* (1956), trad. it. *L'incertezza dei sogni*, Feltrinelli, Milano: 1983.

[178] Per la già menzionata scheda sintetica sull'*antiromanzo* si veda Federico Bertoni, *Romanzo*, La Nuova Italia, Scandicci: 1998, p. 88. Uno scorcio icastico su *Jacques le fataliste et son mâitre* di Diderot alle pp. 42-43.

praticatissima arte imitatoria (quando manca il rigore della referenza) – una struttura reale: tanto che indirizzino esplicitamente lo sguardo del lettore su se stesse[179] o meno, implicano comunque una specularità allargata, capace di riflettere il linguaggio e l'opera letteraria nei termini di un'appartenenza al tessuto del mondo. Rinunciando parzialmente a competere *vis-à-vis* con una controparte – la realtà – a cui si attribuiscono, e di cui si inseguono, prerogative asintotiche e finanche contraddittorie (tra le altre datità, molteplicità, compiutezza, naturalità), si attua invece un *realismo* per certi versi più radicale e comprensivo; un realismo che magari parta proprio dalla visibilità offerta al rapporto col contesto per veicolare quel senso di prossimità e di concretezza su cui si fondava l'illusoria tangibilità del velo.

9. *This is what is happening*

Dopo tutto la letteratura '*en arché*' è linguaggio, senza altri aggettivi, e il linguaggio è inequivocabilmente parte della realtà. Fruibile e 'a portata di mano' esso è un oggetto quotidiano la cui presenza è al centro di circostanze ben note e organizzate, dalla genericità di una qualunque narrazione alla più precisa qualificazione di 'un grande classico del romanzo' o di 'un articolo di giornale'. Da questo punto di vista appare assai stimolante la discussione proposta da Genette[180] nel confrontarsi con l'approccio *pragmatico* della filosofia del linguaggio, in particolare con la teoria degli *speech acts*, muovendo da un articolo di Searle relativo allo status degli enunciati di "finzione narrativa".[181]

Genette si adopera per integrare un certo riduzionismo di Searle, il quale riterrebbe sufficiente quanto necessaria la definizione degli atti narrativi di finzione come "asserzioni simulate",[182] senza alcuna

[179] E sui propri contesti, tra cui quello di lettura: lettore compreso, nel caso.
[180] Gérard Genette, *Fiction et diction* (1991), trad. it. *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma: 1994.
[181] La centralità dell'area così selezionata si comprende meglio allacciandola alla posizione espressa da Genette nel capitolo precedente, dove si azzarda che "la finzione è sempre costitutivamente letteraria". Genette, *Finzione e dizione* cit., p. 29.
[182] Ivi, p. 41. Ibidem anche "*pretended*".

specificità illocutoria. Come ben chiosa Genette questa ipotesi di a-specificità non aumenta l'omogeneità funzionale nell'universo del linguaggio, anzi vi introduce una spaccatura ontologica propagata dal destabilizzante "*pretended*" che esige, su ammissione dello stesso Searle: "il ricorso a misteriose [...] 'convenzioni extralinguistiche, non semantiche, che rompono la connessione fra le parole e il mondo' e 'sospendono l'operazione normale delle regole che collegano gli atti illocutori e il mondo'".[183] Genette invece ritrova nelle asserzioni simulate "dichiarazioni (o richieste) del tutto serie che devono essere considerate atti illocutori", con tanto di "effetto perlocutorio mirato", benché nascoste sotto la 'scorza' di atti di linguaggio indiretti o enunciati figurati.

Una simile impostazione recupera la finzione alla *serietà* cui si impegna una "asserzione autentica", oltretutto in una prospettiva marcatamente 'fattiva', se così si può dire: l'effetto perlocutorio sarà "d'ordine estetico", ma per maggior precisione "dell'ordine [...] del *poiein* aristotelico: produrre un'*opera* di finzione".[184] Procedono nella medesima direzione (valorizzando l'interagire di testo e fuori-testo) da un lato l'accentuazione della cogenza effettuale del linguaggio, dall'altro la descrizione della pervasiva compenetrazione tra realtà e invenzione nella *fiction*.

Cominciando col riprendere quest'ultima pressoché incontestabile annotazione:

> si deve almeno tenere a mente che il 'discorso di finzione' è nei fatti un *patchwork* o un amalgama più o meno omogeneizzato di elementi eterocliti mutuati in gran parte dalla realtà.[185]

Una caratterizzazione che si può sottoscrivere pressoché integralmente, commentando *en passant* che essa, partendo dalla scissione originaria finzione/realtà, suggerisce grazie all'immagine della *cucitura* ma soprattutto della lega metallica la possibilità di un discorso che faccia

[183] Ivi, p. 52. La citazione searliana è tratta da *Expression and meaning* (1979).
[184] Ivi, p. 49. Corsivi di Genette.
[185] Ivi, p. 50.

leva proprio su di una composizione eteroclita, ma *coerente* quasi in senso geologico. Tanto più se tale prerogativa non spetta solo al "discorso di finzione" ma è attribuibile, con discreta reversibilità, ai 'discorsi del reale': e da qui gli esiti che Genette più oltre definisce "l'errore [...] di Don Chisciotte" (e il suo "inverso") o il mito quale "stato *involontario* della finzione".[186]

Più complessa, e più difficile da recepire *sic et simpliciter*, la questione degli "stati mentali" provocati dal linguaggio: Genette delinea un automatismo tra ricezione di un enunciato e instaurazione di uno "stato di fatto mentale", sostenendo che

> il solo fatto di udire o leggere che una bambina abitava un tempo al limitare di una foresta, provoca inevitabilmente nella mia testa, sia pure soltanto per il tempo necessario a respingerlo come fittivo o ozioso, il pensiero di una bambina sul limitare di una foresta.[187]

È molto delicato accertare che cosa sia "il pensiero di", se esso non finisca talora per ridursi ad una somma di tratti semantici che manterrebbero tutta la "funzione instauratrice" entro una tauto-logia in cui il linguaggio itera se stesso. La convinzione di Genette però è preziosa per puntualizzare la congruità degli enunciati di finzione con quelli di realtà nell'operare un "effetto mentale",[188] con la sola differenza che i secondi "descrivono inoltre (!) uno stato di fatti oggettivo";[189] così come va menzionata l'attenzione rivolta da Genette all'aspetto collettivo che discende dalla circolazione del linguaggio: il paragone con le "dichiarazioni istituzionali" – presupponenti le proprie conseguenze fattuali, in virtù della forza perlocutoria che comportano – avvicina ("la differenza è in fondo abbastanza sottile") la finzione alla prassi empirica dell'uso-del-linguaggio nelle ricadute sociali di entrambe.

---

[186] Ivi, p. 51. Merita di essere citata – anche se in nota per la pertinenza assai relativa nella discussione attuale – la vignetta trovata sul *New Yorker* con la quale Genette esemplifica l'errore opposto a quello di Don Chisciotte. Un uomo intento a riparare l'auto sotto un diluvio apostrofa i figli che lo squadrano da *attraverso i finestrini*: "*Don't you understand? This is 'life', this is what is happening. We 'can't' switch to another channel*".
[187] Genette, *Finzione e dizione* cit., pp. 44-45.
[188] Ibidem.
[189] Ivi, p. 46. L'espressiva interpunzione è di Genette.

Non deve sorprendere peraltro che da tali premesse si giunga nell'articolo immediatamente successivo – "Racconto di finzione, racconto fattuale" – alla riproposizione di un'opinione searliana sulla base della quale "non c'è proprietà testuale [...] che permetta di identificare un testo come opera di finzione".[190] Per quanto sia indispensabile correggere la categoricità di questa dichiarazione ammettendo con Genette – sulla scorta di Hamburger – che si reperiscono "nella finzione, soprattutto moderna, indizi (facoltativi) di fittività",[191] tuttavia l'apertura nei confronti di una comune grammatica narrativa fornisce l'occasione per ribadire l'incidenza della "*mimesis formale*", "una *mimesis* di forme fattuali come la Storia, la cronaca, il reportage – simulazione nella quale i segni di fittività non sono che licenze facoltative delle quali può molto bene privarsi".[192]

Con ottima ragione Genette può dunque scrivere di "scambi reciproci" e "contaminazione" per spiegare come nelle "pratiche reali" viga principalmente una "interazione dei regimi".[193] Nell'orchestrarsi di questa interazione si esplicano sia il vincolo esercitato dalle 'esigenze della realtà', inconcepibile come avulsa dal linguaggio se non in una reciproca ipostatizzazione di stampo quasi mitico; sia la *carica* mutante e mutagena a cui assurgono i generi letterari, nel tirare il solco fondativo di quelle due città, realtà e finzione, e nel deciderne modalità di accesso, appartenenza, transito: con le parole di Genette,

> nel mutuarli [nel mutuare tali *Symptoms* di fittività] la non finzione muta in finzione, e [...] abbandonandoli la finzione muta in non finzione. Ma è proprio ciò di cui voglio mostrare la possibilità, legittima o no, ed è la prova che i generi possono molto bene mutare norme – norme che in fin dei conti [...] *nessuno ha imposto loro se*

[190] John Searle, *Le statut logique du discours de la fiction* (1979), cit. in Genette, *Finzione e dizione* cit., p. 56. L'atteggiamento di Searle resta perfettamente coerente nel discriminare in modo rigido finzione e serietà: quanto però questo approccio si dimostra limitato e 'separatista' sul piano pragmatico, tanto è 'continuista' – e fin troppo lasco, epperò indicativo – sul piano formale.
[191] Genette, *Finzione e dizione* cit., p. 75.
[192] Ivi, p. 74.
[193] Ivi, pp. 73-75.

> *non essi stessi* e il rispetto di una verosimiglianza o di una 'legittimità' sommamente variabili e tipicamente storiche.[194]

D'altronde la mediazione delle "forme fattuali", il richiamo alle "pratiche reali", rammentano che, di quanto costantemente contribuisce alla coalescenza che prende il nome di realtà, una parte cospicua è testuale (*lato sensu*) e più specificamente verbale, nonché con frequenza 'messa in forma' da strutture narrative.[195] L'uso corrente del linguaggio possiede insomma una solidità referenziale che ne fa una 'piattaforma' di mimesi più cogente che la sua formalizzazione in sistema simbolico di corrispondenze.

10. *Il delitto della camera chiusa*

A questo punto va interrogata nuovamente la mossa di Jakobson che impiega il visivo come ariete per liquidare *illico et immediate* la concezione di un radicamento del linguaggio in un substrato che ne possa restringere e orientare la perfetta convenzionalità; a questa si richiede piuttosto di presentarsi sotto specie 'liquida', senza viscosità o grumi, per lubrificare l'autonomia di un meccanismo significante il reale *per intenzione*. Tutto ciò salvo poi – come detto – smascherare la convenzionalità che regge pure il visivo, tanto da adottare proprio quest'ultimo come terreno di dimostrazione.

In sintesi, bisognerebbe probabilmente mettere in discussione l'ovvietà della premessa: qual è il motivo per cui "nella pittura, si può ancora cadere nell'illusione di una fedeltà oggettiva ed assoluta alla realtà"?[196] La domanda merita di essere posta, se non ci si lascia trasportare dal procedere del discorso ma si torna all'incipit

---

[194] Ivi, pp. 75-76. Corsivi miei. "Verosimiglianza" e "legittimità" sono a propria volta campi in cui il turbinio di rappresentazioni e 'realtà' raggiunge un'intensità letteralmente sconcertante.

[195] Una radicale prospettiva sociologica sul tema in Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place* (1985), trad. it. *Oltre il senso del luogo: come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Baskerville, Bologna: 1993. Un'esemplificazione sempre efficace benché controversa è in Edward Said, *Orientalism* (1978), trad. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano: 1999. Fondamentale la raccolta dei saggi di Hayden White, *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, Carocci, Roma: 2006.

[196] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 99.

applicandovi le acquisizioni che Jakobson palesa nel seguito: "sono tutti convenzionali" anche i tratti del "linguaggio pittorico", che va conosciuto "nella sua convenzionalità *per poter vedere il quadro*".[197] Perché allora la medesima potenzialità illusionistica (anche con l'annessa deplorazione) non si dovrebbe accordare alla convenzionalità delle espressioni verbali, quando pure nelle "arti figurative" il passaggio attraverso le convenzioni è precondizione addirittura della visibilità?

Esiste forse un implicito dettame culturale che aggiudica al visivo una preminenza tra i possibili criteri di *somiglianza*, oltre che un ruolo privilegiato (e un'ambivalenza, certo, che s'inaugura con quel privilegio) dell'ottico nell'attestazione dell'empiria; si sono estese procedure di validazione e raffronto improntate a quel modello: a partire dall'astratta sovrapposizione per singoli tratti come strumento di identificazione,[198] fino alle procedure fisiche e corporee che incarnano un vedere *definito*.

Tra gli innumerevoli modi con i quali un oggetto rientra nella sfera fenomenologica dell'ottico sono state selezionate condizioni ideali (per quanto non immutabili) in cui si realizzi e nella fattispecie *si individui* l'esperienza di guardare – assieme ad essa, le conseguenza che se ne traggano –. Il decreto di rassomiglianza viene quindi emesso da una sede circostanziale e pregna di determinazioni, educata – lungo l'intero spessore della propria stratificazione – dal confronto con eventi e situazioni focalizzati come *prototipici*: tra essi, per la nostra cultura, stanno indubbiamente i 'fatti artistici'; ricorrendo alla formula di Jakobson, "il pittore innovatore […] deve imporre *una nuova forma alla percezione*".[199]

L'esempio più scontato, rimanendo all'interno del campo stesso della visualità, è quello della prospettiva albertiana con le sue discendenze, periodicamente 'riabilitata' – da che ne è stata evidenziata invece la

[197] Ibidem. Corsivi miei.
[198] Con i suoi sistemi gestaltici corollari che, semplificando, si possono ritenere di accentuazione dei tratti 'rilevanti' e abrasione di quelli 'irrilevanti'; ove il cuore di ciascun sistema è nella partizione tra primo e secondo insieme.
[199] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 99. Corsivi miei.

struttura simbolica –[200] quale costruzione maggiormente naturale, in quanto approssimazione di una visione che si presume biologicamente fondata. Eppure è abbastanza leggibile la pletora di restrizioni o trasformazioni, alcune finanche incompatibili con la fisiologia dell'occhio umano, che le sono sottese: vanno citate, senza pretesa di esaustività, la planarità della superficie di proiezione, la messa in quadro, la monocularità, il fuoco decentrabile ed espandibile, la fissità temporale racchiusa in uno 'scatto' di tempo[201] e scardinabile solo per serie di addizioni unitarie. La familiarità di tale articolazione del sensibile è istituita e consolidata nel moltiplicarsi dei suoi prodotti, ma la denuncia della sua matrice costruttiva resta negli apparati che ne accompagnano il successo: le gabbie, i regoli, le regole e su tutti la camera oscura che da Canaletto alla *camera* fotografica e cinematografica marca con la propria presenza l'impero[202] del prospettico. L'affinità che il soggetto eventualmente riconosca tra lo sguardo testualizzato ed il proprio, 'umano', è stata composta nell'istruzione di un guardare, precedentemente *accordato* in esercizi innumeri.

L'esistenza di simili ordinamenti di priorità testimonia quanto ogni aspirazione ad un'aderenza "oggettiva ed assoluta" sia sottoposta alla pregressa costituzione categoriale (mediata, tra l'altro, dalle rappresentazioni) proprio dell'oggettualità e della realtà *come tali*, nonché in che misura essa sia soggetta all'imposizione di limiti ben codificati quanto abitualmente inavvertiti, entro i quali si costringono gli atti di imitazione o riconoscimento (una cui effettiva e totale 'assolutezza' renderebbe indiscernibile l'illusione dal fenomeno reale, se

[200] Erwin Panofsky, *Die Perspektive als 'symbolische Form'* (1927), trad. it. *La prospettiva come 'forma simbolica'*, Abscondita, Milano: 2007.
[201] Seppure di ampiezza variabile.
[202] La radice di 'impero' è dopo tutto quella di *parare*, 'disporre'.

non in una ricostruzione – forzatamente mnemonica e non analitica –[203] dell'origine di ciascheduno).

Paragonando le forme di mimesi dispiegate nelle diverse 'materie' di rappresentazione c'è pertanto il rischio di trovarsi implicati in una rete di pre-giudizi sulla somiglianza, tra i quali ne vanno indicati almeno due per la loro salienza rispetto alla questione del linguaggio. Il primo è l'approccio singolarizzante che in una sorta di nominalismo logico concentra lo sguardo – teoretico o concreto – sulle variabili individuali piuttosto che su relazioni e modalità: 'questo-somiglia-a-quello', di contro a una visione sistemica della costellazione dei referenti, con le loro reciproche posizioni, influenze, declinazioni; viceversa la propensione del linguaggio è per la resa degli stati del mondo sotto la specie della relazionalità, come traspare ad esempio nella semantica formale che poggia sul predicato la discussione delle condizioni di verità. Il secondo nodo è il peso della *compartimentazione* tra i 'cinque sensi' nell'organizzare la ricezione di ogni dato percettivo, nel segmentare le tipologie testuali (oppure – se si dà il caso – il testo unitario in *tracce* parallele), ma ancor più nel neutralizzare il ricorso a 'sensi' inappropriati nell'accesso all'esperienza.

Prendendo spunto da una pagina del romanzo *Los niños se despiden* (1963) di Pablo Armando Fernández,[204] Fredric Jameson imposta una

---

[203] Il portare *in sé* la traccia dell'origine (origine che sarebbe l'unico aspetto per il quale l'illusione resterebbe distinta dall'autentico) limiterebbe l'assolutezza della riproduzione. Ci si potrebbe chiedere se l'illusione perfetta ammetta una differenza ontologica a fronte dell'assottigliamento di quella gnoseologica.

[204] "Sabanas era considerata la regione più coltivata e illustre del paese. I suoi campi erano stati pianificati in armonia con l'intempestiva regolarità delle stagioni, e secondo i colori del terreno, in un registro ampio e variegato che si estendeva quasi dal bianco puro fino al nero brillante. Fra questi due estremi si potrebbero trovare innumerevoli tonalità e sfumature di marrone, rosa, porpora, giallo, verde, grigio, rosso e blu. La gente parlava di un grigio 'debole' o 'smorto', di un grigio 'fiacco' o di un grigio 'denso', di un rosso mattone, o di un rosso carne, di un rosso porpora, di un rosso giallastro, di un rosso bruno marroncino, di un rosso zafferano, di un rosso fuoco, di un rosso carminio, di un rosso cremisi, di un rosso scarlatto, di un rosso bruciato, di un rosso sangue o di un rosso tramonto, e distingueva tra colori 'macchiati' e colori 'venati', tra colori 'screziati' e 'marmorizzati' e ad ognuno di questi attribuivano qualità specifiche per certi raccolti". A margine va segnalata la ricchezza di connessioni istituita attorno alla parola/colore, da cui promanano discorsi ("La gente parlava", "attribuivano") e prassi (il tempo, i raccolti) che attecchiscono propriamente su una lingua/sguardo che scevera ("distingueva"). La stessa onomastica attinge a un panorama di sinestesia che coinvolge in modo indissolubile referenza e sensorialità: sia per via diretta – il rosso mattone 'esige' il mattone – sia per via indiretta e allusiva (il

linea interpretativa che si dimostra particolarmente utile (pur peccando di qualche esagerazione) a smuovere le chiglie del sensibile dai banchi in cui di consueto riposino arenate. Benché in questo saggio si stia occupando precipuamente di cinema, Jameson non esita a far scendere in competizione testi visivi e verbali, addirittura sul delicato terreno del cromatismo:[205]

> un simile testo verbale dimostra con maggiore intensità di qualsiasi testo visivo come l'invenzione di ogni distinto colore (e del suo nome) corrisponda non semplicemente a un generale risveglio dell'occhio stesso alla gamma differenziata dello spettro, presa nella sua interezza, ma piuttosto è come se fosse in gioco il costituirsi di diverse e innumerevoli percezioni separate, ognuna delle quali viene eccitata e stimolata da quello specifico 'rosso' in questione.[206]

Oltre alla disinvoltura con cui Jameson reperisce nel verbale una capacità paragonabile a quella del visivo di *risvegliare l'occhio* (e con accezione marcatamente sensoriale, fisica, dacché scrive di "gamma […] dello spettro"), va notata pure l'osservazione concernente il *costituirsi* di una pluralità di percezioni sollecitate dallo stimolo empirico, qui di natura letteraria. Se dovesse sorgere qualche dubbio sul valore della parola "percezioni", di cui si potrebbe sospettare che si limiti a indicare l'esperienza isolata e non l'*organon* del senso nella sua completezza e complessità, basta proseguire la lettura per veder affermato con nettezza che la sensibilità è ad ogni livello spalancata e scompaginata:

> La categoria generica del 'rosso' viene perciò fatta esplodere come unità, insieme alla 'vista' o allo stesso occhio, inteso come luogo centrale della visione: in questa nuova eterogeneità percettiva il 'rosso mattone' ora coinvolge un organo della percezione tanto separato da quello in grado di registrare il 'rosso bruciato', quanto lo

---

gusto e l'olfatto richiamati dallo zafferano, ancora olfatto e tatto per fuoco o bruciato, o perfino sensi 'non comuni' come la propriocezione evocata da 'fiacco'). Il vertice è raggiunto con quei colori che non si possono identificare per semplice sineddoche giacché il riferimento è a un'esperienza complessiva in cui non si riesca ad individuare *un* rosso: il rosso tramonto, il rosso carne, o i già citati rosso fuoco e rosso bruciato. Infine, per pura associazione di idee, difficile esimersi dal ricordare il *Tristram Shandy* a proposito del 'marmorizzato': lì la pagina marmorizzata assurgeva a provocatoria infrazione della riproducibilità del testo, ma pure a sfida da parte di una complessità irriducibile – visuale, pragmatica, inform(al)e, singolare – nei confronti del potere di replicazione e tipizzazione spettante alla parola.

[205] La dibattuta ipotesi linguistica cosiddetta 'di Sapir-Whorf' è stata messa spesso alla prova sperimentalmente (un po' incongruamente rispetto alle tesi originali) con il lessico dei colori, ad esempio da Berlin e Kay o da Rosch.

[206] Jameson, *Firme del visibile* cit., p. 139.

> era il vecchio senso generale della vista da quello dell'udito o del tatto.[207]

Alle precise valutazioni di Jameson si può solo aggiungere un rimando a quanto detto *supra*, dapprima sull'esautorazione dell'occhio e poi sulla necessità di esplorare la molteplicità dei 'sensi possibili', come la dimensione tattile o spaziale dello sguardo che si è voluto definire "haptic":[208] ci si dovrebbe forse allontanare da Jameson nell'accentuazione che egli ribadisce della separatezza dei sensi vecchi o nuovi, anche se è ipotizzabile che si tratti di enfasi meramente retorica per propugnare una scissione essenziale in ciò che rischia di apparire omogeneo (la vista, il colore).

Risulta invece assai perspicua la conclusione cui giunge la riflessione, chiudendo il cerchio della mimesi nel riconoscere che l'*esplosione* dei sensi "ritorna indietro sulle parole stesse, per conferire ad ognuna un inusitato potere magico, nell'isolamento incantatorio di ogni singolo atto linguistico".[209] Il caso fortuito che fa riecheggiare una volta ancora i temi del "potere magico, [...] incantatorio" operante nel linguaggio in azione (o del linguaggio *come azione*)[210] va raccolto non certo in quanto 'prova', bensì come impulso a sondare gli spazi – spesso relegati oltre una cortina di irrazionale – dell'*efficacia* fattiva della parola letteraria, dove essa sfuma invece che staccare sulle cromie del reale.

J5. *Kaleidoskop / Fernrohr / Fliegenglas*

Emergendo da una foresta tanto rigogliosa di gineprai teoretici urge chiedersi quale potesse essere la posta in gioco nell'articolo di Jakobson, la cui *vis* polemica e i cui colpi di mano retorici lasciano intravedere un intento programmatico. La *svolta* cui Jakobson dà adito è leggibile entro lo sviluppo del saggio stesso: permanendo la concezione

---

[207] Ibidem.
[208] Richiamiamo Bruno, *Atlas of Emotion* cit., e le note in merito.
[209] Ibidem.
[210] L'impressione è rafforzata dal collocamento centrale del brano nella ricreazione del mondo da parte di "Lila, un nuovo demiurgo". Ibidem.

tensiva del realismo quale "tendenza" o "intenzione", se nelle prime pagine questo slancio si dirige verso l'*oggetto* o la *realtà*, progressivamente la condizione di tensione, e le dinamiche *agonistiche* che essa sottende, si assolutizzano fino a conquistare – in quanto funzioni formali – una virtuale indipendenza dal referente.

Difatti in una fase iniziale, anche al di là della locuzione "il fine di riprodurre la realtà nel modo più fedele possibile",[211] si incontrano svariate occorrenze che testimoniano di un'eredità referenziale raccolta e accettata: "Il pittore innovatore deve vedere nell'oggetto una realtà che ieri non era vista", asserisce Jakobson per poi rifarsi alle memorie di Kramskoj che "motiva questo 'disordine' col desiderio di un più stretto accostamento alla realtà";[212] poi, con le osservazioni già citate sul linguaggio quotidiano, nel quale "chiamiamo gli oggetti con il loro nome" o ricorriamo a tropi che "ci rendono l'oggetto più sensibile e *ci aiutano a vederlo*", qualora "noi cerchiamo la parola giusta, capace di mostrarci l'oggetto".[213] In queste battute si risente ancora dell'influenza di Šklovskij, la cui proposta estetica è radicalmente focalizzata sul risveglio dell'oggetto ai sensi. Šklovskij è semmai più restio ad assegnare una carica estetica alla ripetizione, alla conservazione, all'ideogramma,[214] per impiegare il termine di Jakobson, il quale invece (pur con una venatura di antipatia) attribuirà al canone una parte notevole come 'accumulatore' di realismo.

Immediatamente dopo aver discusso il caso del linguaggio quotidiano, infatti, Jakobson introduce la propria seconda scissione, quella che contrappone il realismo come "*tendenza a deformare i canoni* [...] *interpretata come un ravvicinamento alla realtà*" al realismo di una "*tendenza conservatrice* [...] *interpretata come fedeltà alla realtà*" (sarà la

[211] Jakobson, "Il realismo nell'arte", p. 98. Rispetto a questa dicitura Jakobson crea, se vogliamo, un'intercapedine, attribuendola non a se stesso, ma genericamente a "un teorico dell'arte": tuttavia è su di essa che imposta la prima idea di "intenzione" realista, quella che comunque si guadagna il titolo di "criterio immanente".
[212] Ivi, p. 99.
[213] Ivi, p. 100.
[214] Di qui il suo atteggiamento ambivalente verso il valore artistico della prosa.

distinzione $_1$ / $_2$).[215] In queste definizioni osserviamo la comparsa di una variazione minima ma essenziale: il rapporto con la realtà è un'*interpretazione* ed è funzione di un'altra "tendenza", ovvero della *tensione* che si instaura tra un apparato simbolico (gli "ideogrammi") e la sua infrazione. L'oggetto' finirà praticamente per scomparire, quasi innominato nelle analisi susseguenti.

La 'realtà' a questo punto è solo un'etichetta, una banderuola in palio in un gioco di società: lo dimostra il capoverso sulle reazioni nei confronti delle forme artistiche appartenenti a culture altre, rispetto alle quali ciascuno si schiera sulla base delle propri attitudini di innovazione e conservazione, ma prendendo come bussola "le convenzioni artistiche in atto"; "il contenuto concreto" delle differenti forme in questione "è del tutto relativo".[216]

L'importanza di questa 'etichetta' risiede nella cogenza di cui è investita, per cui – secondo Jakobson – sembrerebbe impossibile, da un punto di vista *interno* all'arte, che si possano certificare realismi plurimi: "i nuovi autori realisti (nel senso A_1 del termine) sono costretti a dichiararsi neorealisti, realisti nel senso superiore della parola, naturalisti, a stabilire una distinzione tra il realismo approssimativo e illusorio [...] e quello che per loro rappresenta l'autentico (in altri termini il proprio)".[217] È l'occhio del critico formalista a dominare un panorama in cui ciascun realismo – come *gli altri* – vale solo in quanto agglomerato di convenzioni e procedimenti, e soprattutto nel proprio valore differenziale (eventualmente nullo, nel caso $_2$) rispetto a un codice consolidato. La singola etichetta viene così svuotata delle proprie circostanziate ragioni, a favore invece della procedura – intimamente conflittuale – tramite la quale essa *si applichi*.

Il passo compiuto da Jakobson si misura al meglio nell'accostamento con Šklovskij, e non tanto nell'enunciazione di principii quanto

[215] Jakobson "Il realismo nell'arte", p. 101.
[216] Ivi, p. 102.
[217] Ivi, pp. 103-104.

nell'approccio mutato a materiali simili: situazione che si rivela ancor più indicativa se si considera che è probabile tali materiali vengano ripresi proprio sulla scia di Šklovskij. Quest'ultimo segnala gli indovinelli, e in particolare gli indovinelli erotici, come esempi di straniamento: in essi si accompagnano il tentativo di *ritardare* la comprensione e uno sguardo puro, in cui l'oggetto è "come visto per la prima volta" grazie a un "gioco del non-riconoscimento" mediato dalla "trasposizione [...] nella sfera di una nuova percezione".[218] L'indovinello armeno riportato da Jakobson è alquanto differente:

> Che cos'è che è verde e appeso in salotto? – È un'aringa. – Ma perché sta in salotto? – Perché non dovrebbe starci? – Perché è verde? – È stata dipinta. – Perché? – Perché sia più difficile da indovinare.[219]

La spiegazione che segue è in linea con Šklovskij: "Il bisogno di rendere più complesso l'indovinello, la tendenza a ritardarne la soluzione hanno come conseguenza di accentuare il nuovo elemento, l'epiteto originale [...] per mettere in luce l'oggetto è necessario deformarne l'apparenza precedente".[220]

È peculiare – quasi 'freudiano' si direbbe – che un'esegesi così 'ortodossa' (in cui perfino si torna a nominare "l'oggetto" fin lì ignorato per pagine) sia apposta a un *exemplum* assai sintomatico, nella propria totale estraneità al modello šklovskijano. In effetti nulla dell'indovinello 'mette in luce' l'aringa, e la soluzione – ovvero il recupero del referente – più che ritardata è *impossibile* (a meno di non conoscere anticipatamente l'indovinello: ma anche in questo modo chi lo pone potrebbe variarne in modo magari disonesto ma perfettamente coerente la risposta). L'unico fattore determinante è l'agonismo nichilista che pervade la struttura dell'indovinello armeno, e che Jakobson trasla nel letterario, a cui assegna il medesimo arbitrio di permutazione formale.

---

[218] Šklovskij, "L'arte come procedimento" cit., pp. 88 e 91.
[219] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 105.
[220] Ibidem.

All'epifania estetica sognata da Šklovskij si sostituisce la meccanica dell'alternanza di canoni, l'esplorazione della variazione sistematica.

Ciò che da Šklovskij viene mutuato è senz'altro il concetto di iterazione ostativa, per cui la ripetizione ottunde la percezione: la rappresentazione, oltre a possedere un germe di ripetizione nella propria radice semantica, coltiva un'affinità perversa con l'algebrizzazione dell'oggetto stigmatizzata ne "L'arte come procedimento" poiché consiste inevitabilmente in una selezione di tratti. È necessario quindi che essa si dedichi perennemente alla decostruzione dell'involucro, dell'*imballo* direbbe Šklovskij, che anche con le proprie riproduzioni contribuisce a creare. La novità di Jakobson è che la battaglia principale non è più condotta dall'arte contro un'esperienza anestetizzata, ma contro se stessa: e non in vista di un sempre più fantomatico ritorno dell'oggetto, bensì in nome del "valore estetico autonomo della deformazione" (o della conservazione);[221] il *gesto* di preservare il codice – ovvero la verisimiglianza – o quello di spezzare gli ideogrammi – ovvero l'effetto di reale – *fanno* la dialettica del realismo. L'indovinello armeno emblematizza la poetica che prende le mosse in Jakobson pure nell'esasperare precisamente questi due fenomeni, rispettivamente quello della motivazione – realismo "E" – e quello della valorizzazione dell'inessenziale, ovvero l'accentuazione del metonimico (realismo "D"): la causa e la contiguità esplodono fino a farsi onnicomprensive, fino quindi alla rimozione del referente. L'aringa inarrivabile.

Quando si è accennato a un modello 'a caleidoscopio' in contrasto con quello 'a cannocchiale' si voleva porre l'attenzione sul fatto che in base a tale paradigma 'ciò che si vede' non sarebbe più un oggetto esterno, le cui caratteristiche ci vengono restituite in diversa maniera e misura a seconda della dotazione tecnica dello strumento; piuttosto 'ciò che si vede' è la ricomposizione degli apparati interni del tubo, che – *in*

[221] Ivi, p. 103.

fondo – è chiuso. In questa direzione si spingono i fenomeni che abbiamo registrati:[222] dall'espulsione del pubblico, alla negazione della mimesi. Il realismo come forza efficace sul lettore/spettatore, seppure confinata negli intervalli instabili della fune di Orazio, è tradotto in una minaccia allucinatoria d'illusione ("sostituito impercettibilmente"), in un soggettivismo irrilevante; il radicamento nell'uso sociale che erige un circuito di referenti possibili, una presa pragmatica della parola sul mondo, è assorbito in una fenomenologia assimilata *a priori* al letterario. Le convenzioni, tra le quali spiccano come prime e più esemplificative quelle relative alla sensorialità, vigono piene dacché vengono recepite impregiudicate. Come gli specchi inseriti nel caleidoscopio trasformano il cilindro in uno spazio infinito, così questa visione evita l'urto con i limiti, o le giunzioni, o per così dire i dietro-le-quinte, dove i regimi di rappresentazione toccano l'altro da sé: ivi tuttavia è il luogo in cui ha sede la genesi, la mutazione, la messa-in-forma. Il sospetto nei confronti del *contingente* – come accidente inessenziale ma anche come modalità temporale, storica – vuole escludere una contaminazione del prototipo, ma rischia di sacrificare quel che 'tocca da vicino'.

Da questo punto di vista probabilmente a Jakobson sfugge quanto il proprio stesso pensiero, benché (o in quanto) dedicato al realismo, sia improntato alla *contingente* morfologia di realtà e finzione, quella cresciuta con la modernità. Non vi è coinvolto solo il lascito di Šklovskij – peraltro parzialmente ricusato – di un'aspirazione verso un oggetto di ricchezza inesauribile, che appaia paralizzato e svuotato e inaridito fino a che la parola poetica[223] non lo ri-crei in un movimento che si offre sempre come diversione o scavalcamento; no, non solo: è proprio il nucleo dell'operazione jakobsoniana a fondarsi sull'assioma di una separazione *immanente* tra rappresentazioni e cose, sul gioco

[222] Scrivendo che "[i]n questa direzione si spingono" intendo mantenere netto il margine che separa un autore non solo liminare ma anche sfaccettato come Jakobson da un idealtipo drastico e tutto teorico.
[223] O l'atto artistico in genere.

disponibile tra *facta* e *fictio* in cui quest'ultima innervi l'intrico delle proprie convenzioni, e infine si regga sola su di esse senza più altro che il ricordo di quel contraltare (ormai assenza ingombrante, o forse convitato di pietra).

Jakobson insinua che lo slancio oltre questa fenditura originaria (o la fedele applicazione a ciò che laggiù si mostri) sia una funzione formale tutta giostrata in una sostituzione di codici: ciascuno di essi si presta volta a volta come fondale ormai inerte ed opaco, lacerando il quale il suo antagonista può affermare una più vera protensione verso la realtà (ove la maggior verità è solo l'*aletheia* dello svelamento). O – poggiandosi sull'attitudine di segno opposto – è l'esclusione continuata della "deformazione", della "deviazione", dell'"innaturale"[224] che corrobora una canonizzazione del *santo vero*. Tutto ciò, però, non è altro che un'ipostasi delle retoriche della mimesi e della verisimiglianza: anche sussumendo nell'unica sfera delle rappresentazioni il ruolo, la polarità e le relazioni che si predicavano del reale, resta la configurazione che hanno assunta.

Le stesse tipologie "D" ed "E", che in una certa proporzione incorporano codeste attitudini,[225] sono entrambe permeate di una modulazione del reale in termini di *saturazione*: in aperta antitesi con un senso costituitosi in linguaggi che *ritagliano* – cioè mettono in quadro, de-finiscono, gerarchizzano iponimie e iperonimie, fissano tipi e stilemi – la formula del realismo è all'insegna della densità potenzialmente infinita, di una replezione esauriente *e* inesauribile. La causalità tende a ricoprire l'asse temporale, come la metonimia

[224] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., pp. 101-103.

[225] Ci si potrebbe domandare se sia corretto adottare queste associazioni, visto che Jakobson tratta ben separatamente il problema dell'innovazione/conservazione ($_1$ / $_2$) e quello dei procedimenti come D o E. Si tenga tuttavia in considerazione che E risponde a "l'*esigenza* di una motivazione conseguente, di una *legittimazione* realistica dei procedimenti poetici" Ivi, p. 106. Corsivi miei. Questa terminologia corrobora l'ipotesi. In precedenza Jakobson aveva commentato che a fronte dell'arricchimento del visibile operato da un procedimento pittorico cubista (presentato ora come A_1) "c'è anche la possibilità di motivare, e di legittimare un tale procedimento all'interno stesso del quadro: ad esempio l'oggetto viene ripetuto in quanto esso si riflette in uno specchio" (p. 105): questa dimostrazione di E mi pare leggibile interamente come un'operazione conservativa per ampliare un campo semantico senza intaccare il codice formale di partenza.

estremizzata nell'effetto di reale ambisce a saturare ogni dimensione spaziale, sebbene con una grammatica puramente espletiva. Ma queste logiche, che con Jakobson vengono avocate dalla rappresentazione – in specie letteraria –, esprimono la propria (a)semanticità 'a fondo chiuso' (o circolare?) in nome dell'alterità che permette di ravvisarvi i fantasmi, o una sorta di organi vestigiali, dell'antilinguaggio.

Quanto vada eventualmente perso nella costruzione di un universo siffatto è stato il centro 'geografico' di questa sezione. Per finire con una nota di imprevista apertura, risalta come circostanza assai suggestiva che, all'atto di riallacciare – quasi cinquant'anni dopo – i fili appena cardati da Jakobson, Barthes e Genette realizzino un prepotente recupero di alcune delle istanze che la matrice ideologica aveva inibito nel saggio originario: infatti nonostante una temperie in cui la solitudine del linguaggio[226] potesse apparire un trionfo, nei due articoli risalgono alla superficie rispettivamente la forza illusoria se non allucinatoria del linguaggio,[227] e il reticolo storico e sociale su cui la motivazione poggia nel fondare la verisimiglianza. Dopo tutto la significazione si alimenta troppo di ciò che le manca perché un occhio acuto che la voglia indagare si astenga dal guardare anzitutto *fuori*, a quel che – *nel* caleidoscopio come *nel* cannocchiale – non c'è.

Nella vecchia matassa da cui si intessono le parole e le cose le fibre sono aggrovigliate e miste, tirando uno qualunque tra i molti fili che ne sporgono lo si vedrà correre nel groviglio come una lenza impazzita; con

---

[226] Da cui forse rammarichi e riserve recenti di Todorov, che paventa in quella solitudine orgogliosa le premesse di un esilio del letterario. Ma se anche l'esilio avesse radici lontane, sarebbero più lontane di così: più profonde di un passato prossimo troppo banale da imputare. Si veda Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril* (2007), trad. it. *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano: 2008.

[227] Curiosamente, Barthes è duramente attaccato su questo punto da Prendergast, accanito avversario dell'autosufficienza di un linguaggio privo di referente: "To maintain such a position [victim of an 'illusion'] vis-à-vis the text, such a reader would have to be in a state approaching allucination. […] Yet it is difficult to believe that Barthes is asking us to believe that this is actually what happens". Prendergast, *The Order of Mimesis* cit., p. 71. Prendergast percepisce nell'*efficacia* del linguaggio una minaccia, come se questo potere consentisse di abolire impunemente il referente: i limiti del suo ragionamento (fondamentalmente un ricorso al buon senso: 'nessuno è *davvero* allucinato quando legge') sono quelli delineati *supra* su questo tema, che viceversa potrebbe essere raccolto come area di continuità tra linguaggio e realtà, come mimesi *fattibile*. Il fulcro è "what happens": varrebbe la pena di farne una domanda, 'che cosa succede in questo testo?'.

la speranza, però, che ci sia *altro* da trovare, nei nodi e nelle sfilacciature che precedono la cartesiana (nonché necessaria al disegno) distinzione in ordito e trama. Con la speranza – insomma – di imitare il bambino e l'uccello dell'apologo jakobsoniano, entrambi capaci di eludere le gabbie:

> Si può proporre a un bambino questo problema: 'Un uccello è fuggito dalla gabbia. La distanza tra la gabbia e il bosco è questa, quanto tempo gli sarà necessario per raggiungere il bosco dal momento che viaggia alla velocità di tanti metri al minuto?' E ci si sentirà chiedere dal bambino: 'La gabbia di che colore era?'.[228]

[228] Jakobson, "Il realismo nell'arte" cit., p. 105.

Bibliografia

Ferdinando Amigoni, *Il modo mimetico-realistico*, Laterza, Roma e Bari: 2001.

Hannah Arendt, *The Human Condition* (1958), trad. it. *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano: 2003.

Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino: 1992.

Aristotele, *Perì poietikés*. Testo reperibile nell'edizione *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Rizzoli, Milano: 1999.

Michail Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki* (1975), trad. it. *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino: 1997.

Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits" (1966), in Gérard Genette e Tzvetan Todorov (a cura di), *Poétique du récit*, Seuil, Paris: 1977.

Roland Barthes, "L'Effet de réel" (1968), trad. it. "L'effetto di reale", in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino: 1988.

Roland Barthes, *S/Z* (1970), trad. it. *S/Z*, Einaudi, Torino: 1981.

Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino: 2003.

Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (1982), trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino: 1985.

Jean Baudrillard, *Le crime parfait* (1994), trad. it. *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, R. Cortina, Milano: 1996.

Giovanni Becatti, "Plinio e Vasari" (1972), in *Kosmos. Studi sul mondo classico*, L'Erma di Bretschneider, Roma: 1987.

Walter Benjamin, "Der Erzähler" (1936), trad. it. "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov", in *Angelus Novus* a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino: 1995.

Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (1966), trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano: 1994.

Alfonso Berardinelli, "L'incontro con la realtà", in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo,* II. *Le forme*, Einaudi, Torino: 2002.

Federico Bertoni, *Romanzo*, La Nuova Italia, Scandicci: 1998.

Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino: 2007.

Jorge Luis Borges, *Ficciones* (1944-1956), trad. it. *Finzioni*, Adelphi, Milano: 2003.

Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones* (1952), trad. it. *Altre inquisizioni*, Adelphi, Milano: 2000.

Giovanni Bottiroli, "Per amore della necessità flessibile. Un'introduzione all'Eterno ritorno dell'eguale", presso: [http://www.giovannibottiroli.it]

Giovanni Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino: 2006.

Charles Oscar Brink, *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge University Press, Cambridge: 1963.

Giordana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London e New York: 2002.

Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves* (1956), trad. it. *L'incertezza dei sogni*, Feltrinelli, Milano: 1983.

Italo Calvino, "La compresenza dei tempi" (1967), in Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Einaudi, Torino: 1990.

Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio* (1988), Mondadori, Milano: 1993.

Marco Tullio Cicerone, *Pro A. Licino Archia poeta oratio*. Testo reperibile nell'edizione *Difesa di Archia*, a cura di Annalaura Burlando, Garzanti, Milano: 2001.

Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria, or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions* (1817), a cura di James Engell e Walter Jackson Bate, Routledge & Kegan, London: 1983 e Princeton University Press, Princeton: 1983.

Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe*, W. Taylor, London: 1719.

Gilles Deleuze, *Logique du sens* (1969), trad. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano: 2005.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille plateaux* (1980), trad. it. *Mille piani*, Castelvecchi, Roma: 2003.

Lubomir Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998), trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano: 1999.

Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Bompiani, Milano: 1998.

Boris Ejchenbaum, "Teorija 'formal'nogo metoda'" (1927), trad. it. "La teoria del 'metodo formale'", in *I formalisti russi*, Einaudi, Torino: 2003.

Shoshana Felman, "Turning the Screw of Interpretation", in *Yale French Studies*, 55/56, 1977.

Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966), trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano: 1985.

Gottlob Frege, "Über Sinn und Bedeutung" (1892), trad. it. "Senso e Significato", in *Senso, funzione e concetto. Scritti filosofici 1891-1897*, a cura di Carlo Penco e Eva Picardi, Laterza, Roma e Bari: 2001.

Gérard Genette, "Vraisemblance et motivation" (1968), trad. it. "Verosimiglianza e motivazione", in *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino: 1975.

Gérard Genette, *Fiction et diction* (1991), trad. it. *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma: 1994.

Gérard Genette, *Figures III* (1972), trad. it. in *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino: 1999.

Enrico Ghidetti, "Introduzione", in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Feltrinelli, Milano: 2003.

Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano: 2006.

Nelson Goodman, *Languages of Art* (1968), trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano: 2003.

Algirdas Julien Greimas, *De l'imperfection* (1987), trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo: 2004.

Marco Hagge, "*Vera narratio*: come raccontare la realtà", in *MLN*, 98/1, 1983.

Philippe Hamon, "Un discours contraint" (1973), trad. it. "Un discorso condizionato", in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma: 1977.

Martin Heidegger, "Brief über den 'Humanismus'" (1946), trad. it. "Lettera sull'umanismo'", in *Segnavia*, Adelphi, Milano: 1987.

Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London e New York: 1988.

Linda Hutcheon, "The Pastime of Past Time", in *Genre*, 20/3-4, 1987.

Roman Jakobson, "O chudožestvennom realizme" (1921), trad. it. "Il realismo nell'arte", in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino: 2003.

Henry James, *The Turn of the Screw* (1898), a cura di Luciana Pire, Giunti, Firenze: 2001.

Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (1990), trad. it. *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, Donzelli, Roma: 2003.

Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), trad. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi: 1964*, Einaudi, Torino: 1979.

Carlo Levi, "L'autore all'editore" (1963), in *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Einaudi, Torino: 1990.

Primo Levi, "Prefazione" (1973), in *Se questo è un uomo* (1947), Einaudi, Torino: 2005.

Monica Loeb, *Vonnegut's Duty-Dance with Death. Theme and Structure in Slaughterhouse-Five*, Ůmea Universitetsbibliotek, Ůmea: 1979.

Juri Lotman, *La semiosfera*, a cura di Simonetta Salvestroni, Marsilio, Venezia: 1985.

Juri Lotman, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Moretti&Vitali, Bergamo: 1998.

György Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* (1948), trad. it. in *Il marxismo e la critica letteraria*, a cura di Cesare Cases, Einaudi, Torino: 1975.

Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), in *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, Rizzoli, Milano: 1981.

Alessandro Manzoni, *Dell'invenzione. Dialogo* (1850), Paoline, Milano: 1961.

Nicola Merola, *In caso di poesia. Belli, D'Annunzio, Pierro*, Rubbettino, Soveria Mannelli: 1998.

Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place* (1985), trad. it. *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Baskerville, Bologna: 1993.

Pam Morris, *Realism*, Routledge, London e New York: 2003.

Quinto Orazio Flacco, *Epistularum liber alter*. Testo reperibile nell'edizione *Epistole*, a cura di Mario Ramous, Garzanti, Milano: 1985.

Erwin Panofsky, *Die Perspektive als 'symbolische Form'* (1927), trad. it. *La prospettiva come 'forma simbolica'*, Abscondita, Milano: 2007.

Georges Perec, *La vie mode d'emploi* (1978), trad. it. *La vita istruzioni per l'uso*, Rizzoli, Milano: 2008.

Gaio Plinio Secondo, *Naturalis Historia*. Testo reperibile nell'edizione *Storia naturale,* V. *Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, a cura di Antonio Corso *et al.* (edizione diretta da Gian Biagio Conte), Einaudi, Torino: 1988.

Christopher Prendergast, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge University Press, Cambridge: 1986.

Ezio Raimondi, *Scienza e letteratura*, Einaudi, Torino: 1978.

Massimo Recalcati, "Le tre estetiche di Lacan", presso: [http://lacan.com].

Paul Ricoeur, *La Métaphore vive* (1975), trad. it. *La metafora viva*, Jaca Book, Milano: 2001.

Paul Ricoeur, *Temps et récit* (1983-1985), trad. it. *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano: 1986-1988.

Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore e London: 1990.

Edward Said, *Orientalism* (1978), trad. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano: 1999.

Jean-Paul Sartre, "L'universale singolare" (1967), in Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Einaudi, Torino: 1990.

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), trad. it. *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari: 1974.

Olaf Simons e Anton Kirchhofer, "The Novel in Europe 1670-1730: Market Observations", presso:
[http://www.pierre-marteau.com/resources/novels/market/]

Viktor Šklovskij, "Iskusstvo kak priëm" (1917), trad. it. "L'arte come procedimento", in *I formalisti russi*, Einaudi, Torino: 2003.

Tzvetan Todorov (a cura di), *Théorie de la littérature* (1965), trad. it. *I formalisti russi*, Einaudi, Torino: 2003.

Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril* (2007), trad. it. *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano: 2008.

Paul Valéry, "Discours de l'Histoire prononcé à la Distribution solennelle des Prix du Lycée Janson-de-Sailly, le 13 juillet 1932", in *Variété IV*, Gallimard, Paris: 1938.

Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* (1969), Dell, New York: 1991.

Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (1957), trad. it. *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Bompiani, Milano: 1994.

Simone Weil, *Cahiers, I* (1970), trad. it. *Quaderni I*, a cura di Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano: 2007.

René Wellek, "The Concept of Realism in Literary Scholarship" (1961), trad. it. "Il concetto di realismo nella cultura letteraria", in *Concetti di critica*, M. Boni, Bologna, 1972.

Hayden White, *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, Carocci, Roma: 2006.

Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1953), trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino: 1995.

Ludwig Wittgenstein, *Über Gewissheit* (1969), trad. it. *Della certezza. L'analisi filosofica del senso comune*, Einaudi, Torino: 1978.

Risorse elettroniche:

http://pagesperso-orange.fr/jb.guinot

http://wordnet.princeton.edu

http://www.giovannibottiroli.it

http://www.guardian.co.uk/uk/2000/apr/11/irving1

http://www.lacan.com

http://www.pierre-marteau.com

NOTA alla bibliografia

La presente bibliografia costituisce solo un riferimento pratico per individuare o recuperare i testi che si innestino direttamente, per citazione diretta o allusione, sul lavoro di tesi. Libri che ho avuto 'qui tra le mani', per così dire (facendo il verso a Moore). Mancano quindi molte fonti di generica o indiretta ispirazione, così come è del tutto assente ogni intento di esaustività tematica, soprattutto in virtù dell'approccio ramificato, poliedrico, eccentrico che è stato adottato. Da ciò discende anche la decisione di segnalare, oltre all'anno di pubblicazione originale, l'anno dell'edizione *effettivamente* impiegata (qualora non coincidano): il che costituisce peraltro la miglior garanzia di reperibilità delle edizioni in questione.

Indice

LE ESIGENZE DELLA REALTÀ
Diversioni intorno al referente letterario

Parte prima. Schizophrenic manner of tales.

p. 1 – 0. *Comunque*

p. 2 – 1. *Application*

p. 11 – 2. *Variazioni*

p. 13 – 3. *Sàpere*

p. 18 – 4. *Meraviglie della vita esemplare*

p. 23 – 5. *Realtà adorata*

p. 31 – 6. *Ri/velarsi*

p. 35 – 7. *F(r)iction*

p. 41 – 8. *Pro domo humanitatis*

p. 45 – 9. *Liaisons dangereuses*

p. 48 – 10. *L'amore della somiglianza*

p. 55 – 11. *Mio padre sanguina storia*

Parte seconda. La gabbia di che colore era?

p. 73 – J_1. *L'abc del realismo*

p. 81 – Z/P_1. *Parola in opera I: la fune e la freccia*

p. 84 – 1. *Parola in opera II: la macchia e la presa*

p. 88 – J_2. *Schermirsi*

p. 89 – 2. *An alien object in view*

p. 102 – 3. *L(')imitazione del vuoto I: reale, troppo reale*

p. 104 – 4. *L(')imitazione del vuoto II: le illusioni del codice*

p. 106 – 5. *L(')imitazione del vuoto III: slittamenti e intervalli*

p. 108 – Z/P_2. *Il velo della vicinanza: ovvio e (in)visibile*

p. 114 – J_3. *Distacchi*

p. 115 – 6. *L'uso comune I: la massa del mezzo*

p. 117 – J_4. *Trichechi da salotto*

p. 120 – 7. *L'uso comune II: domestica prosa*

p. 123 – 8. *L'uso comune III: letteratura come prassi*

p. 126 – 9. *This is what is happening*

p. 130 – 10. *Il delitto della camera chiusa*

p. 135 – J_5. *Kaleidoskop / Fernrohr / Fliegenglas*

p. 145 – **BIBLIOGRAFIA**

p. 155 – **INDICE**