

## Realismo letterario e realismo filosofico. Per il chiarimento di un equivoco

Pino Menzio

---

### Abstract

Il «nuovo realismo» filosofico si fonda su presupposti estranei, se non apertamente ostili, rispetto alla letteratura, e quindi ha poco a che fare con il realismo letterario. Quest'ultimo è invece interpretato e supportato con efficacia dall'ermeneutica, contro cui il nuovo realismo ha acceso una dura polemica.

The philosophical movement known as “New Realism” is based on assumptions which are alien, if not plainly hostile, to literature. Therefore it has little to share with literary realism, which on the contrary is effectively explained and supported by Hermeneutics, i.e. by the frequent polemic target of New Realism.

---

### Parole chiave

Filosofia della letteratura, realismo letterario, ermeneutica, nuovo realismo

---

### Contatti

pino.menzio@fastwebnet.it

---

Negli scorsi anni, l'affacciarsi sulla ribalta mediatica di quelle riprese del pensiero di Searle note come «nuovo realismo» ha suscitato un vivace dibattito giornalistico-culturale, dai toni spesso accesi. Uno dei punti di svolta in tale controversia, che, insieme ad altri fattori extra-filosofici, ha segnato una rapida ed avvertibile flessione nell'interesse per il nuovo realismo, è costituito dal volumetto di Walter Siti *Il realismo è l'impossibile* (2013). Tra i numerosi pregi di quest'ultimo, infatti, vi è quello di evidenziare un fatto ovvio ma non immediatamente evidente, ossia che il realismo praticato in letteratura (cioè in un contesto espressivo costitutivamente definito dal legame tra conoscenza e affettività) è non solo diverso dal realismo filosofico, ma è anzi fondato su nuclei concettuali esattamente opposti: il che implica dissolvere i numerosi equivoci legati appunto alla denominazione di «nuovo realismo», che sembra rinviare al movimento letterario, figurativo e cinematografico del neorealismo italiano tipico del secondo dopoguerra. Il libro di Siti, in realtà, conserva il carattere brillante e un po' divagante delle conferenze da cui proviene, e costituisce a tutti gli effetti un'enunciazione della poetica dell'autore; esso lascia tuttavia emergere due chiare linee di fondo, essenziali per individuare l'opposizione di cui abbiamo detto.

In primo luogo, Siti sottolinea con forza che il linguaggio letterario ha carattere eterogeneo rispetto al reale. Come ha messo in chiaro Saussure, l'arbitrarietà del segno linguistico (la cesura netta e incolmabile tra segni e referenti) è la definitiva presa d'atto che il linguaggio non può propriamente avere alcuna somiglianza con gli oggetti che designa, ovvero che tra l'universo verbale e il mondo extralinguistico vi è una costitutiva, insanabile scissione. Secondo Siti, che riprende con ciò un'espressione di Philippe Hamon, la

letteratura è appunto una mediazione semiologica che tenta di riprodurre un'immediatezza non semiologica: «Il linguaggio non può imitare se non il linguaggio. Eppure, con mezzi così inadeguati, la scommessa è di far rivivere nientemeno che la vita» (Siti, *Il realismo* 13): il che porta subito alla seconda tesi-guida del lavoro, ovvero che la letteratura, pur essendo eterogenea rispetto al reale, è una forma di conoscenza del reale, che batte in breccia ogni impianto conoscitivo di tipo meramente sensibile o percettologico. Essa infatti, proprio perché eterogenea, ribalta o elude i «luoghi comuni sensoriali» (10), cioè quel modo apparentemente chiaro e diretto con cui le cose sembrano darsi alla percezione sensibile, presentandosi come oggetti ovvi, tangibili e misurabili, dietro a cui non c'è nulla da conoscere o da scoprire. Quella fornita dalla letteratura è un'esperienza conoscitiva del mondo a carattere intensivo, capace di cogliere il lettore di sorpresa capovolgendo le convenzioni, gli assunti generici, le banalità condivise, gli stereotipi culturali attraverso cui inevitabilmente guardiamo al reale. «Nel vero realismo la realtà non è mai qualcosa di ovvio: è sempre *in statu nascendi*, un intarsio traforato e instabile che può crollare in un soffio se lo scrittore appena si distrae» (20), cioè ritorna al contesto convenzionale della percezione, alle conoscenze e conclusioni condivise da tutti: ovvero a quella griglia conoscitiva consolidata, fatta di schemi predefiniti e abituali, che corrisponde alla dimensione pratico-economica e conferma il potere vigente, qualunque esso sia nel caso in esame, come ovvio e naturale (Menzio, *Pietas* 132–34).

Tale trasgressione o rottura dei codici, capace di annullare lo sguardo semplificatore dell'abitudine, il modo banale e quotidiano di considerare il mondo, è appunto dovuta a un'immagine intensificata delle cose e degli eventi, che mira a cogliere l'essenza più intima della realtà, quel nucleo centrale dell'esistenza che non è immediatamente manifesto, e che va ovviamente al di là dei dati empirici – cioè che sopravanza quella materialità diretta, oggetto della percezione dei sensi, tanto cara al realismo filosofico ingenuo in quanto forma di sensismo *hard*, di neo-empirismo fondamentalista che guarda ai fatti, o meglio alla loro percezione, come unico principio di conoscenza 'vera', e che si risolve nella banale (scientifica, monologica) presa d'atto dell'essere-così delle cose. Del tutto diverso è ciò che accade nel realismo letterario:

Il realismo, per come la vedo io, è l'anti-abitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale – mette in dubbio per un istante quel che Nabokov (nelle *Lezioni di letteratura*) chiama il “rozzo compromesso dei sensi” e sembra che ci lasci intravedere la cosa stessa, la realtà infinita, informe e imprevedibile. Realismo è quella postura verbale o iconica [...] che coglie impreparata la realtà, o ci coglie impreparati di fronte alla realtà; la nostra enciclopedia percettiva non fa in tempo ad accorrere per normalizzare. (Siti, *Il realismo* 8)

Nei termini più espliciti, quindi, la raffigurazione letteraria ha un effetto di rottura, di trasgressione, di radicale e costitutiva infrazione dei codici percettivi; è la messa in crisi di qualsiasi tentativo di ridurre l'esperienza al suo contenuto oggettuale immediato. Proprio in tal senso risulta centrale l'affermazione secondo cui, in questa operazione conoscitiva ultra-sensoriale (o post-empirica), la letteratura «sembra che ci lasci intravedere la cosa stessa»: affermazione di cui merita sottolineare la coincidenza con le tesi di Gadamer che, in un testo a dir poco fondativo dell'ermeneutica quale *Verità e metodo*, sostiene appunto che nel riconoscimento artistico e letterario «la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione, dalla casualità e dalla variabilità delle condizioni in cui in genere è sommersa, e viene colta nella sua essenza» (Gadamer 146). Non è questo, come vedremo nel dettaglio, l'unico caso di piena sovrapposibilità tra le posizio-

ni di Siti e quelle dell'ermeneutica gadameriana. Passando a un nucleo teorico contiguo, lo stesso vale per il rilievo secondo cui, proprio in quanto raggiunge un effetto conoscitivo, l'immagine letteraria (*Bild*) non può essere ridotta a una banale copia (*Abbild*) del mondo, in ossequio a quella che Siti definisce la «cantilena che nei secoli si è ripetuta, del realismo come *copia* del reale e dell'artista mimetico come scimmia della natura» (*Il realismo* 12–13): tesi che coincide perfettamente con quella di *Verità e metodo*, secondo cui «il mondo che appare nel gioco della rappresentazione [artistico-letteraria] non sta accanto al mondo reale come una copia, ma è questo stesso mondo reale in una più intensa verità del suo essere» (Gadamer 171).

Tale funzione di conoscenza, e non di banale riproduzione o copia, merita di essere rammentata innanzitutto ai filosofi, variamente tentati (specie nelle loro versioni nuovo-realistiche) di sminuire la letteratura a vantaggio della grassa cosalità, degli oggetti tangibili e materiali, dei fatti 'così come stanno'; ma merita di essere rammentata anche agli scrittori, qualora si proponessero una letteratura volta ad inglobare direttamente i dati di cronaca, gli episodi storico-politici e le persone concrete. Al contrario, tra la realtà e il suo racconto, tra gli eventi della vita quotidiana, individuale e collettiva, e la loro ricreazione o ricostruzione letteraria si apre sempre un cuneo, una disparità ontologica e concettuale legata all'eterogeneità del linguaggio rispetto al mondo materiale, e al suo carattere costitutivamente interpretativo. Certo spesso, per desiderio di concretezza e di presa sul sociale, gli scrittori si sforzano di affidare ai fatti il ruolo prioritario e la responsabilità narrativa più esplicita, ricorrendo alle più varie forme di racconto fattuale (diario, memoria, autobiografia, documento, cronaca, testimonianza, *reportage*, inchiesta giornalistica); e tuttavia la tanto desiderata coincidenza tra esperienza reale e scrittura letteraria, al fine di mostrare al lettore 'come sono andate veramente le cose' nella loro specifica effettività e materiale consistenza, non è mai possibile fino in fondo: con un inevitabile e fecondo asintoto che, non da ultimo, dà ragione del titolo del volumetto di Siti, secondo cui appunto «il realismo è l'impossibile».

In altri termini, lo scrittore non può essere un semplice testimone o cronista degli eventi di cui parla, né tantomeno può descriverli con referenzialità scientifica, per almeno due ragioni. In primo luogo, infatti, non può credibilmente negare la propria mediazione, *in primis* quella fornita dalla sua memoria individuale. Se lo tentasse per davvero, farebbe al contempo cattivo giornalismo e cattiva letteratura, soprattutto in quanto rinuncerebbe alla funzione conoscitiva specifica della scrittura letteraria, che appunto «conosce, o cerca di conoscere, una verità più radicale e profonda di quella che ci fornisce la cronaca» (Siti, *La fine*).<sup>1</sup> Un buon esempio di ciò può essere dato dalla narrativa neorealista del secondo dopoguerra, in cui troppo spesso il mito del valore documentale della scrittura, della sua capacità di presentare i fatti nudi e crudi alla stregua di vicende chiare, compiute ed eloquenti, 'che parlano da sole', si è risolto in un cronachismo superficiale, in un approccio conoscitivo incapace di approfondire gli eventi nella loro complessità. Come è stato ripetutamente osservato, la realtà più vera dell'esperienza partigiana, nelle sue valenze personali e collettive e nel suo significato storico-ideale, è stata colta da un autore come Fenoglio, del tutto estraneo a concessioni alla cronaca, a propositi di coincidenza storiografica, a intenti di mimesi diretta; e portato ad una ri-creazione *ab imo*, epica e tragica, degli eventi della guerra civile, sostenuta da una straordinaria tensione stilistica. Al punto che, nelle parole di Italo Calvino, proprio in un'opera pervasa di *romance* come *Una questione*

<sup>1</sup> Con l'aggiunta che, «pretendendo di irrobustirci con le cose, rischiamo che le cose ci anebbinò la vista».

*privata* «c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente dalla memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia» (Calvino XXIII).

In secondo luogo, lo scrittore non può essere mero testimone o cronista degli eventi narrati, in quanto con ciò appiattirebbe il proprio linguaggio su una dimensione referenziale e stereotipata, banalmente omologante rispetto a quella realtà su cui la scrittura deve piuttosto fare attrito, nei modi più diversi e personali: nelle parole di Siti, «il realismo non è una copia ma un conflitto, una tensione irrisolta e ineliminabile» (*Il realismo* 60), un benjaminiano prendere la storia (o la cronaca) contropelo, al fine di conoscerla in profondità e per davvero, traendo in luce ciò che in essa è significativo, ma non immediatamente evidente. In linea generale, come ha suggerito Filippo La Porta, «la letteratura nasce sempre da un attrito, da un contatto elettrico tra la lingua e qualcosa che comunque sfugge al nostro controllo, si tratti della società circostante o dei fantasmi della propria interiorità» (14); ed è appunto in tale attrito rispetto alle raffigurazioni usuali che prende corpo la funzione conoscitiva. Proprio questo fa sì che la letteratura possa apparire come «la migliore approssimazione a una esperienza *reale*», da intendersi quale incontro inatteso e fulmineo «di un individuo con qualcosa che non può controllare e che lo modificherà in modo irreversibile» (128). Anche in questo caso, si tratta di un'affermazione coincidente con quella di *Verità e metodo*, secondo cui «nell'esperienza dell'arte [e quindi anche della letteratura] vediamo attuarsi un'esperienza che modifica realmente chi la fa» (Gadamer 131; cfr. anche 133): un evento che segna profondamente l'esistenza del lettore, che può costituire per lui, grazie ad una concreta riconfigurazione delle sue coordinate di vita, l'inizio di un nuovo modo di vedere il mondo e di agire in esso.

Il compito della letteratura, quindi, è quello di rompere gli schemi percettivi usuali ed automatici, le abitudini sociali e culturali, i modelli di comportamento consolidati: tutto ciò che configura quell'ordine conoscitivo chiuso, ripetitivo, 'naturale' e convenzionale che costituisce lo spazio di manovra del realismo filosofico ingenuo. Secondo La Porta, l'ultimo periodo in cui è accaduto qualcosa del genere risale «agli anni settanta, ai libri roventi e terminali dei nostri grandi scrittori novecenteschi, che si rivolgevano a lettori come loro angosciati, e anzi quasi 'obbligati' a capire per non smarrirsi nella mutazione allora in atto» (La Porta 99). Ciascuno a suo modo e con dichiarazioni di poetica eventualmente divergenti, infatti, autori come Volponi, Morante, Pasolini e Manganelli hanno sempre respinto ogni forma di rappresentazione convenzionale e ovvia delle cose, fondata su schemi condivisi, su modelli conoscitivi usuali e collaudati; hanno evitato qualsiasi riproduzione del reale di tipo puramente fotografico, inerte ed ingannevole perché priva di qualsiasi alterità; hanno sistematicamente mirato ad una letteratura «in grado di cogliere la logica più profonda, enigmatica della realtà, il suo *noumeno*, il suo "segreto meccanismo" [...], come scriveva nel 1950 Gadda» (51). Proprio in questo senso intimamente conoscitivo la letteratura è chiamata a dare un'idea specifica, un'interpretazione puntuale e articolata della realtà in cui viviamo (del destino che ci attende in sede individuale e collettiva, dei nuclei di significato che oscuramente presiedono al nostro tempo): idea che ovviamente non rimane contratta in sede concettuale, ma si traduce in personaggi vivi, intensi e convincenti, e si distende (e si complica) in narrazioni.

Non stupisce che tale centralità della funzione conoscitiva emerga con forza anche in *Realismo e letteratura* di Federico Bertoni, uno studio di ampio respiro a cui lo stesso Siti rinvia come uno fra i principali punti di riferimento del proprio saggio. Bertoni parte dalla constatazione dell'estrema complessità storico-teorica del realismo letterario, «uno degli "ismi" più ambigui e controversi di tutta la cultura occidentale, la cui imprecisione

nomenclatoria è direttamente proporzionale alla quantità e alla varietà dei fenomeni che pretende di rubricare» (Bertoni 17). Da un lato, quello del realismo letterario è uno spazio concettuale talmente vasto, differenziato e labirintico, irto di ostacoli e false piste, da rendere precaria e aleatoria qualsiasi speranza di trovare in esso dei punti fermi. Ciò accade, non da ultimo, anche per la sostanziale mancanza di una fondazione teorica autorevole e largamente condivisa: ché tali non possono essere considerati i pur fondamentali lavori di Jakobson, Auerbach, Lukács, Barthes o Genette. E tuttavia, proprio per il carattere ambiguo e paradossale, e tuttavia necessario, del rapporto che la letteratura ha con ciò che chiamiamo mondo, realtà, empiria o esperienza (se si vuole, per il suo porsi come snodo sensibile della relazione tra mondo reale e verità del testo narrativo), il realismo è forse «l'osservatorio teorico più penetrante con cui cogliere tutta l'ambivalenza, tutta l'irriducibile complessità del fatto letterario» (154).

In tal senso, la categoria di realismo va incontro ad una costante e sistematica problematizzazione da parte di Bertoni, condotta non solo in termini teorici, ma anche attraverso l'analisi dello sviluppo storico-letterario della questione del realismo (e/o della narrativa realista) nella cultura occidentale. A partire dalle sue remote radici storiche, e con tanto maggior accelerazione quanto più ci si accosta alla contemporaneità, il realismo procede secondo una caratteristica dinamica interna per cui ogni 'nuovo' realismo letterario si pone come innovatore rispetto ai canoni mimetici precedenti, ritenuti di volta in volta irrimediabilmente prigionieri dello stereotipo e della convenzione, e quindi inadatti a dar conto di una realtà ormai mutata per quanto attiene alla concezione dell'individuo, del mondo, e dei rapporti tra individuo e mondo. Questa esigenza di rinnovare lo sguardo sull'esistente si fa sempre più acuta mano a mano che ci si inoltra nella modernità, nei cui processi espansivi la realtà umana diviene precaria, instabile, oscura e indecifrabile, vittima del caos e della molteplicità, pervasa da un intrinseco principio di indeterminazione: e come tale non si lascia più imbrigliare nel semplice e rassicurante ordine narrativo tradizionale, segnato da quel filo logico consequenziale che organizza le vicende in un prima e un dopo tassativi e inalterabili. Così il terremoto storico, politico, culturale ed epistemologico dei primi decenni del Novecento porta gli scrittori a condividere una consapevolezza inquietante: che «l'oggetto dell'arte – si chiami *vita, natura, realtà* – non ha più nulla di tangibile, di chiaramente oggettivo e verificabile» (263), e quindi si sottrae alle riduzioni e misurazioni tecnico-scientifiche, e ai sempre rinnovati tentativi di riproporle come paradigma di ogni rapporto con il reale. Più avanti nel secolo, le catastrofi della seconda guerra mondiale e dell'Olocausto suggeriscono che anche gli eventi storici più terrificanti possono essere testimoniati, nella loro verità umana ed epocale, solo attraverso la creazione (o ri-creazione) artistica, attraverso «l'artificio di un racconto abilmente condotto», come ha affermato Jorge Semprún a proposito della Shoah (299; cfr. Zoppelli, *Etica* 21–22, 25–26; *Parole* 2, 9–12).

Anche Bertoni, come Siti, è pienamente consapevole dell'eterogeneità del linguaggio letterario rispetto alla realtà oggettuale, e sottolinea più volte «l'irriducibilità ontologica di due mondi che solo un sapere retorico altamente elaborato può rendere apparentemente coestensivi, in una sorta di cortocircuito della rappresentazione (o dell'illusione)» (Bertoni 83): il che fa appunto della letteratura un atto capace di dare l'impressione che due universi distinti, eterogenei, ontologicamente irriducibili fra loro (esperienza e scrittura, cose e parole, empiria e linguaggio) vengano a coincidere senza residui. Tale eterogeneità porta Bertoni ad escludere, da un lato, qualsiasi pretesa che la letteratura possa fornire una rappresentazione diretta e immediata dell'universo empirico, secondo quella versione ingenua, riduttiva e semplificata del realismo che ne fa una servile riproduzione

dell'esistente (la 'copia' già vista prima). Dall'altro lato, però, Bertoni respinge anche un'idea della scrittura come gesto totalmente intransitivo, nel segno di quell'antirealismo ideologico, estremista e dogmatico che cancella ogni rapporto tra letteratura e mondo, consegnando l'opera a un circuito autoriflessivo e puramente testuale. In un aut-aut del genere, nella sua radicale e incurabile scissione tra eteronomia e autonomia del testo, tra realismo iper-fotografico (riproduzione servile) e antirealismo integrale (invenzione creativa più irrelata), entrambe le posizioni appaiono prigioniere «della stessa brutale logica disgiuntiva (realtà senza letteratura, letteratura senza realtà)» (98).

Più ampiamente, quello respinto da Bertoni è un quadro teorico in cui l'orizzonte critico-letterario, e più generalmente culturale, rischia di essere dominato da una catena di antitesi simmetriche e complementari (realtà/finzione, documento/fantasia, empiria/simbolo, osservazione/invenzione, oggettività/soggettività, verità/menzogna): antitesi che, quanto più sono polarizzate, tanto più mortificano le ambivalenze, le sfumature, le peculiarità e i dettagli dell'esperienza letteraria, costringendoli in quegli schemi rozzi ed elementari del pensiero binario tanto graditi al giornalismo più corrente, e al populismo filosofico che in esso prospera. Restando alla letteratura, per Bertoni tale dicotomia, nell'opposizione oltranzista dei suoi estremismi uguali e contrari, va superata: nel rilievo che «qualunque componente del testo letterario, in quanto manufatto verbale, oggetto puramente simbolico, non può rappresentare immediatamente il mondo», ma può tuttavia offrire al lettore «una rappresentazione del mondo organizzato in discorso, in forme e strutture di significato. Una sua *ridescrizione* traslata, per dirla con Paul Ricœur» (86), cioè una sua ri-modellizzazione attuata nelle forme specifiche del linguaggio narrativo o poetico: le cui unità espressive inevitabilmente micrologiche, e tuttavia monadologiche, mirano ogni volta ad organizzare verbalmente l'universo, dando una forma compiuta, o almeno non-incompiuta, alla sua confusione o dispersione.

Mano a mano che si procede nell'analisi, emerge con chiarezza l'elemento unificante o nucleo teorico decisivo di questa 'terza via' proposta da Bertoni: il quale, più che nel richiamo alla teoria dei mondi possibili o nel concetto di verosimile,<sup>2</sup> è individuato nella conoscenza, se non addirittura verità, tipica dell'esperienza letteraria – conoscenza o verità che, con rilievo assolutamente centrale, viene storicamente ad affermarsi come progressiva, inesorabile presa di distanza dalla realtà fattuale. Bertoni ripercorre le tappe più significative di questo processo storico, segnato non solo da tale distanziamento dalla realtà empirica, ma anche, come abbiamo già visto, da quella specifica dinamica interna per cui il realismo tende sempre a superare se stesso, attraverso nuove versioni che vogliono essere ogni volta 'più realistiche' delle precedenti, cioè più efficaci in termini espressivi e mimetici. Il punto di partenza di tale allontanamento dall'empiria è individuato in Madame de Staël, la quale, nei suoi *Essais sur les fictions* del 1795, si proponeva appunto di superare, attraverso il concetto di finzione, l'ingenuità programmatica della narrativa settecentesca, ossessionata dalla corrispondenza con il vero evenemenziale, o meglio dominata dalla retorica dell'autentico, del non-inventato, del realmente accaduto. La finzione, al contrario, permette di affrancare il romanzo da ogni sudditanza ingenua (o, più esattamente, presentata come tale) nei confronti della verità fattuale e storica: sudditanza testimoniata da quelle tipiche premesse o frasi incidentali – spie evidenti di un cambio di genere letterario, del *roman* che si stacca dal *romance* – in cui si dichiara che 'tutto

<sup>2</sup> Nella tradizione letteraria, da Aristotele in poi, «è infatti al verosimile e alle sue declinazioni che viene demandato il ruolo di snodo dinamico tra sistemi non omogenei, "terza istanza" che presuppone la distinzione tra finzione e realtà e che media la loro opposizione» (343).

questo è realmente accaduto'. Nella prospettiva tracciata da Madame de Staël, «solo uscendo dalla sterile, brutale logica disgiuntiva che contrappone il vero al falso, l'autenticità allo stereotipo, la storia all'invenzione», la creazione letteraria può «rivendicare la piena legittimità della finzione in quanto discorso sul mondo, forma di conoscenza alternativa – e non opposta – a quella della ricerca storica» (Bertoni 148).

Una trentina d'anni dopo, Stendhal pone a epigrafe de *Il rosso e il nero* il motto «La verità, l'aspra verità», e sembra riprendere nel suo romanzo un preciso e documentato fatto di cronaca; e tuttavia usa quel 'fatto vero' come un semplice prototipo, come un modello del possibile, come il punto di partenza per una ri-creazione del reale diretta a conoscerlo più in profondità. Prende così corpo e vita, nelle sue pagine, un'idea della letteratura in quanto spazio conoscitivo intermedio tra la realtà empirica e l'invenzione più gratuita; in tale orizzonte operativo, al contempo connesso e separato rispetto all'esperienza storico-fattuale, la conoscenza letteraria si attua come un compromesso o una transazione tra i dati della realtà materiale e le possibilità euristiche della finzione, come una commutazione del senso dell'empiria in qualcosa di più profondo e articolato: processo che, secondo Bertoni, si compie nella consapevolezza che «la verità ricreata nell'opera d'arte è qualitativamente diversa rispetto a quella del mondo empirico: è una verità dello *stile*» (176), l'unica capace di produrre quell'«effetto elettrico» a cui Stendhal affermava di mirare in ogni sua opera. Tale verità, come è ovvio, non implica alcuna servitù referenziale nei confronti della realtà di fatto, cioè degli eventi materiali empiricamente accertati: come dimostrano le frequenti trasgressioni alla verosimiglianza di personaggi, episodi e situazioni geografiche liberamente compiute da Stendhal, «senza tradire l'impegno nei confronti della verità interna del romanzo, l'unica a cui uno scrittore debba sentirsi obbligato» (177).

Sempre secondo la ricostruzione di Bertoni, anche Balzac, in diversi e cruciali passi delle sue opere, afferma che in esse «è tutto vero. Vero in rapporto alle leggi specifiche della letteratura, come conquista di un "vero nell'arte" che non coincide con il brutale, insensato, spesso implausibile "vero della natura"» (199): il quale, anzi, spesso maschera o silenzia un dramma più autentico e nascosto, che la letteratura è chiamata a rivelare. Di tale non-coincidenza Balzac dà una radicale testimonianza ne *Il capolavoro sconosciuto* (1831), il cui protagonista, il pittore Frenhofer, si propone di fare addirittura vivere l'immagine femminile che sta dipingendo, infondendole una realtà, consistenza e credibilità tali da indurre gli osservatori a proclamare che si tratta di una donna, e non di una figura sulla tela. L'opera che ne risulta è però completamente muta e amorfa: è un miraggio esaltato, una confusione di colori e di linee bizzarre, fatta salva la sola e percepibile punta di un piede nudo. In tale sorta di premonizione dell'informale novecentesco va in scena, secondo Bertoni, la crisi della rappresentazione mimetica, ovvero la decostruzione del paradigma artistico-letterario della conformità ingenua: in altri termini, si fa strada la consapevolezza che la riproduzione integrale e perfetta dell'esistente (la restituzione completa del vero naturale) è una meta impossibile, che conduce al fallimento o alla pazzia. «Un'opera realmente *viva, vera*, non può assomigliare al suo modello né ad alcun oggetto che l'artista possa vedere *fuori*, nel mondo empirico o nel repertorio del canone» (251); essa trae la propria verità dalla presenza di una serie di requisiti interni, qualificanti e specifici del genere artistico, da un processo di conoscenza e interpretazione del tutto diverso dalla banale copia.

Tale specifica verità artistico-letteraria, nella sua presa di distanza dalla raffigurazione immediata e servile dell'empiria, trova un'esplicazione eminente nel romanzo russo ottocentesco, in particolare in Tolstoj e Dostoevskij. Le loro opere si caratterizzano infatti

per la straordinaria ampiezza ideale e spirituale dell'impianto narrativo, in cui la potenza della rappresentazione, la vastità del respiro letterario e la grandiosità delle intenzioni non escludono affatto la capacità di incarnare le istanze più astratte (idee filosofiche, opzioni morali, valori umani tendenzialmente incommensurabili) in una realtà viva e concretissima. L'intensità realistica di tali raffigurazioni immaginali e finzionali deriva appunto, secondo Bertoni, dalla compresenza e dall'interazione di banalità quotidiana e situazioni umane estreme, di «realismo sordido e afflato profetico, precisione descrittiva e oltranza visionaria», mettendo capo alla ri-creazione di un mondo talmente solido, vivo, immediato e autentico «da rendere la narrazione della storia (si pensi a *Guerra e pace*) più "vera" di qualunque resoconto storiografico» (214). Proprio il caso di *Guerra e pace*, su cui avremo occasione di ritornare, rende chiaro nel modo più evidente che nella letteratura non c'è una corrispondenza automatica e necessaria tra l'oggettivo e il vero, tra i fatti storici accertati e il loro significato più profondo; se si vuole, dà la prova più concreta che nella letteratura l'attenta e partecipe osservazione del mondo esterno non implica il suo calco, bensì la sua ri-creazione.

Fra l'altro, tale verità della rappresentazione letteraria è appannaggio non solo delle narrazioni più propriamente realiste, ma anche di opere che oscillano in modo indecidibile tra la realtà e la finzione: cosa che, per Bertoni, accade ad esempio in *La vera vita di Sebastian Knight* di Nabokov (1941), romanzo la cui scrittura sapiente e mistificante non recide affatto, in modo autistico e intransitivo, il legame con l'esperienza. Secondo Nabokov, lo scrittore deve conoscere il mondo esistente nella sua ricchezza e complessità, non per riprodurlo in maniera direttamente fotografica, ma per ricrearlo, attraverso il linguaggio, come un mondo nuovo e inedito, come un universo di senso dotato di una realtà speciale e inattesa perché qualitativamente diversa dalla realtà media, da ciò che è usuale, convenzionale e automatico oggetto della percezione collettiva. È grazie a tale sguardo dislocato e laterale che la letteratura può adempiere alla propria funzione conoscitiva, che si esplica appunto in una presa di distanza dall'empiria più immediata, ovvero da quelle posizioni teoriche più o meno stentoreamente appiattite sulla percezione elementare dei fatti. Dalla sottile e consapevole articolazione di tale sguardo proviene quella capacità illusiva, e tuttavia intimamente empatica, con cui le storie di Nabokov, piene di artifici narrativi, di inganni para-mimetici e di raffinate alchimie verbali, riescono a coinvolgere e a commuovere il lettore. In tal senso, secondo Bertoni, «pochi altri scrittori possono rivaleggiare con questo antirealista, con questo beffardo giocoliere del linguaggio, nell'evocare una realtà straordinariamente solida, vivida, sensuosa, urgente» (280): in una parola, vera al di là di ogni rinvio piattamente referenziale.

Riassuntivamente, si sarà notato che – nel ripercorrere questo processo di continuo superamento di ogni realismo letterario verso un realismo 'migliore', e di continuo allontanamento di ogni realismo "migliore" dalla realtà di fatto – abbiamo parlato di verità: il che riprende fedelmente Bertoni e gli scrittori via via citati, e tuttavia, come insegna l'esperienza, minaccia di scatenare le più veementi reazioni allergiche di numerosi filosofi (*in primis*, come vedremo, i seguaci del realismo filosofico ingenuo). Ma anche volendo accantonare la verità in quanto requisito troppo enfatico o impegnativo (troppo heideggeriano e quindi, secondo le fatuità di certo giornalismo culturale, nazista *tout court*), resta comunque, come nucleo centrale della letteratura in senso sia storico-ricostruttivo sia teorico-formale, la conoscenza. È appunto tale funzione di conoscenza che ancora una volta, secondo Bertoni, ispira la letteratura più significativa del primo Novecento, chiamata a confrontarsi con un vero e proprio sconvolgimento storico, sociale, culturale e umano. I più diversi nuclei estetici e poetici di quegli anni – le «epifanie» di Joyce, le «in-



termittenze del cuore» di Proust, i «momenti di essere» di Virginia Woolf, i «momenti luminosi» di Katherine Mansfield, i «misteriosi atti» di Tozzi (265) – diretti a conoscere e interpretare un mondo radicalmente mutato, sono infatti accomunati dal carattere: a) puntiforme; e b) metaforico, e non più metonimico, di tale conoscenza, che opera per salti improvvisi e imprevedibili, e non per contiguità. In altri termini, è come se il romanzo primo-novecentesco, a fronte di una realtà complessa, discontinua e irriducibile *ad unum*, non potesse far altro che assumere «un regime conoscitivo ed espressivo fondato sulla metafora», cioè su «un paradigma di incessante traslazione figurale» (265), coerente con la discontinuità del mondo e fondato sul presupposto che le cose dicano sempre qualcosa d'altro da ciò che è dato nella loro immediata e tangibile presenza – e che questo altro (una realtà seconda e segreta, un *surplus* di significati che non si consegnano al primo sguardo) è ciò che le rende interessanti e degne di essere conosciute, interpretate e raffigurate.

In questo senso, la metafora è l'equivalente stilistico (e quindi il marcatore concettuale, il tramite espressivo più adeguato) di un'idea di verità in quanto rapporto analogico, intuizione fulminea, cortocircuito asistematico; in altri termini, per la sua capacità di cogliere sinteticamente l'essenza del reale, la metafora è veicolo primario di quel *blitzhaftes Erkenntnis* di cui parlava Benjamin nel *Passagen-Werk*, osservando che «negli ambiti con i quali abbiamo a che fare, la conoscenza è data solo in modo fulmineo. Il testo è il tuono che poi continua a lungo a risuonare» (510; N 1, 1). Tale conoscenza puntiforme veicolata dal testo letterario è poi anche tramite di salvezza, in quanto affida ciò di cui parla, con costitutiva *pietas* memoriale, al ricordo del lettore.

L'immagine dialettica è un'immagine balenante. Ciò che è stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'adesso della conoscibilità. La salvezza, che in questo modo – e solo in questo modo – è compiuta, si lascia compiere solo in ciò che nell'attimo successivo è già irrimediabilmente perduto. (531; N 9, 7)<sup>3</sup>

In conclusione, nel lavoro di Bertoni la conoscenza è a tutti gli effetti il nucleo centrale e decisivo del realismo letterario; e il realismo non è altro che un modo peculiare e specifico, attentamente precisato, di atteggiarsi della conoscenza letteraria. Appunto in tal senso, la conoscenza (il livello cognitivo) è lo stadio ultimo e culminante del modello interpretativo proposto da Bertoni, in cui il realismo letterario è propriamente scomposto e articolato in quattro livelli categoriali (tematico-referenziale, stilistico-formale, semiotico e cognitivo), mettendo capo a una ricostruzione generale la cui funzionalità ermeneutica opera sia in senso diacronico, cioè storico-letterario, sia come complesso di requisiti per valutare, sull'asse sincronico, il carattere più o meno realistico di un determinato testo. In ogni caso, come abbiamo già visto, per Bertoni la storia del realismo letterario (o meglio della letteratura *tout court*) è la storia di un processo di conoscenza, segnato dalla sempre rinnovata consapevolezza che i vecchi strumenti espressivi si fanno inadeguati, dall'«esigenza di recuperare il potere conoscitivo della parola, che sempre più – direbbe Calvino – deve farsi strada nel buio per annettersi nuove porzioni del mondo non scritto» (Bertoni 267), rinnovando quella capacità di rivelazione del reale che, da Omero in avanti, la letteratura ha sempre mostrato.

Questo è appunto «il nodo centrale di ogni poetica realista: la capacità della letteratura di conoscere, rappresentare e interpretare la realtà» (268), esigenza tanto più vitale e ur-

<sup>3</sup> Sul rapporto tra conoscenza puntiforme e *pietas* in Benjamin, cfr. Menzio, *Orientarsi* 151–59.

gente quanto più, nelle specifiche circostanze storiche, le parole, le modalità espressive e gli schemi narrativi consueti appaiono distanti e sfuocati rispetto al mondo circostante. Adempiere a tale funzione conoscitiva costituisce propriamente quella «forza del realismo» di cui parlava Pasolini: forza che, secondo Bertoni, «non potrà mai esaurirsi del tutto, almeno finché ci sarà bisogno di spiegazioni del mondo e di quelle cose – poche ma insostituibili – che solo la letteratura può ricercare e insegnare» (306). È infatti difficile negare che gli anni in cui viviamo siano segnati dal predominio dell'economia e delle tecnologie, con la conseguenza che i meccanismi del mercato appaiono ai più come una legge di natura, come una vera e propria nuova metafisica – ed è altrettanto evidente come la cultura di massa rappresenti, e al contempo moltiplichi, questa situazione generale, attraverso l'ipertrofia dell'informazione sulla conoscenza e tramite una pervasiva mediatizzazione pubblicitaria le cui manifestazioni, specie nella forma delle semplificazioni populiste, toccano anche il mondo della cultura (e della filosofia). E tuttavia, proprio in tali circostanze sfavorevoli, c'è ancora lo spazio e la possibilità di «un'idea di letteratura fondata sul potere insostituibile della parola come strumento di costruzione e di interpretazione del mondo» (307): augurio che esclude qualsiasi trionfalismo, ma nemmeno cede, in modo esasperato o sottilmente compiaciuto, alla retorica della catastrofe.

Abbiamo, a questo punto, tutti gli elementi per chiarire l'equivoco a cui rinvia il titolo di queste osservazioni: cioè quello per cui, a causa della costitutiva instabilità semantica del termine, ovvero grazie ad una facile, abile e tuttavia ingannevole assonanza, realismo letterario e realismo filosofico sono accomunati e considerati come un tutt'uno, mentre invece sono a dir poco estranei, se non del tutto incompatibili fra loro. Infatti, come abbiamo visto a oltranza, il realismo letterario implica nel modo più stretto la funzione conoscitiva, cioè postula e presuppone che la letteratura sia una forma eminente di conoscenza della realtà. Ora, tutto ciò non si dà per nulla nel realismo filosofico, in particolare in quelle riprese del pensiero di Searle promosse in Italia come «nuovo realismo». Come è noto, questo indirizzo ha avuto inizio con il volume *Estetica razionale* di Maurizio Ferraris, che ha segnato il distacco del filosofo torinese dalle posizioni ermeneutiche sostenute sino a quel momento, testimoniate in particolare dall'ampia e importante *Storia dell'ermeneutica* del 1988 – o meglio, ha segnato il loro diametrico capovolgimento, con quel di più di *ressentiment* edipico e parossismo polemico che spesso contraddistingue le conversioni più radicali. L'intento era quello di recuperare, sulla scia di Baumgarten, l'idea di un'estetica intesa non come filosofia dell'arte, ma come scienza della percezione sensibile: e quindi di valorizzare il reale tangibile, esteso e materiale, il «mondo corpulento, quello per l'appunto che si offre sotto la modalità dell'*aisthesis*», a danno dell'immaginario artistico-letterario centrale nell'ermeneutica, derubricato a «mondo di fantasmi, larve e illusioni» (Ferraris, *Estetica* 142), a coacervo di sogni e fantasticherie privi di qualsiasi valore conoscitivo.

La tesi heideggeriana dell'opera d'arte come messa in opera della verità, e quella gadameriana della creazione artistico-letteraria come forma di verità extrametodica, cioè diversa od opposta rispetto a quella scientifica, sono state così sostituite, non senza acre furore, dall'esatto e diametrico contrario: dall'affermazione della vanità dell'esperienza artistica e letteraria, «vuota escogitazione di cose finte e di eterocosmi» in cui i poeti, «gli artisti e i fantasti sono stretti da un'unica vacuità, quella del confondere il possibile con il reale» (570); o addirittura da una proclamazione di schietta nullità: «Che poi si possa essere spesso molto liberi nella interpretazione di testi letterari dipende dal fatto che in essi non ne va di niente» (Ferraris, *L'ermeneutica* 71, corsivo originale). L'opera artistico-letteraria, così privata del suo valore di conoscenza, appare quindi 'realisticamente' come

un coacervo di sogni, di oziosi vaneggiamenti, di proiezioni fantasmatiche di un soggetto che ha perso coscienza dei propri rapporti con il mondo, se non addirittura dell'esistenza stessa del mondo reale; di qui paragoni svalutativi della letteratura con oggetti o eventi concreti, o con documenti anch'essi cartacei (contratti, testamenti, donazioni, trattati politici) che viceversa producono effetti, alterazioni o ribaltamenti nelle situazioni di fatto. E di qui la conclusione, spesso esplicita, che lo spazio letterario non è altro che una forma di evasione, distrazione, svago o intrattenimento, con una svalutazione della letteratura in cui basterebbe un breve elenco di citazioni, allusioni e beffe per far ricredere tutti coloro che, di regola in ottima fede, sono convinti che il realismo filosofico dia il più valido aiuto alle sorti letterarie (Menzio, *Ritorno* 80-92).

Come si vede, questo impianto radicalmente percettologico (la verità 'estetica' è solo quella direttamente mediata dalla percezione sensibile, la quale, in tale forma diretta, appunto non si dà nelle descrizioni o ri-creazioni letterarie) risponde a una concezione della realtà particolarmente semplificata: cosa che è stata subito rilevata in sede filosofica (Rovatti; Vattimo; Rigotti; D'Agostini; Di Cesare, Ocone e Regazzoni; Dal Lago), ma che certo riguarda anche la sfera critico-letteraria. Infatti, è a dir poco ovvio che «la realtà sarebbe semplicemente inattuabile senza uno schema di rappresentazione, senza un tessuto di codici che ci permetta di vederla e di configurarla in forme e strutture di significato» (Bertoni 341); ed è altrettanto ovvio che di tale tessuto di codici capace di dar conto di una realtà ricca, multiforme e articolata, e non puramente percettologica, la letteratura è un esempio eminente: e ciò non solo nel senso più generale (cioè storico, sociale e collettivo) a cui di solito guarda la teoria del realismo letterario, ma innanzitutto in termini micrologici, con riferimento tanto agli oggetti del mondo, quanto alle persone e alla loro psicologia. La letteratura è infatti, in primo luogo, una forma di conoscenza degli oggetti e delle cose – anzi, come afferma Remo Bodei ne *La vita delle cose*, una conoscenza che trasforma gli oggetti in cose: che da ostacoli informi e passivi per l'agire umano, esposti alla manipolazione o alla distruzione da parte dell'economia e delle tecnoscienze, li trasforma in nuclei di valore, in nodi di relazioni intense e condivise, in luoghi di risonanza di idee, ricordi ed emozioni, appunto tramite un investimento intellettuale ed affettivo in cui la pura, brutta materialità oggettiva si arricchisce di significati personali, simbolici, culturali e ideali (Menzio, *Ritorno* 69-70). Quella che così si attua è una conoscenza: proprio in quanto, nelle parole di Gadamer, «nel riconoscimento [artistico-letterario] la cosa conosciuta emerge [...] dalla casualità e dalla variabilità delle condizioni in cui in genere è sommersa, e viene colta nella sua essenza» (146). Anzi, è la letteratura che fa conoscere le cose nella loro concretezza e materialità, nell'incanto del loro darsi immediato, e non la percezione sensibile – che viene invece mobilizzata e arricchita dalla capacità della letteratura di dar conto del mondo, di aderirvi più in profondità e in termini affettivamente più intensi, grazie al suo carattere immaginativo.<sup>4</sup>

La letteratura, inoltre, è una forma di conoscenza primaria della realtà interiore dei soggetti, del loro mondo psicologico e spirituale, degli stati d'animo più riposti e individuali. In tal senso, come è stato osservato, «il racconto finzionale è l'unica forma discorsiva in cui è possibile rappresentare la soggettività di una terza persona» (Bertoni 336), l'articolarsi profondo del suo pensiero e dei suoi sentimenti: il che accade, come è inevitabile, attraverso una ricostruzione fittizia e immaginale, che coinvolge il vissuto personale dello scrittore tanto quanto la sua esperienza del mondo – ricostruzione fittizia che

<sup>4</sup> Per alcuni esempi in tal senso, tratti dalla narrativa di Cortázar, cfr. Menzio, *Ritorno* 86; *Fatti* 141-42.

tuttavia, se è letterariamente riuscita, sa restituire la vita interiore dei personaggi in modo empatico, coinvolgente e veritiero. Di fronte a questa esigenza conoscitiva (e, in parallelo, auto-conoscitiva) davvero essenziale, con la connessa consapevolezza che l'orizzonte dell'esperienza umana va ben oltre la dimensione sensibile, empirica e fattuale, poco vale replicare, da parte nuovo-realista, che «malgrado le apparenze, sui soggetti non c'è gran che da dire. Sono un tipo di oggetti caratterizzati dal fatto di possedere delle rappresentazioni» (Ferraris, *La fidanzata* 53). Si ha qui, indubbiamente, una testimonianza di quel programmatico anti-soggettivismo che è il risvolto necessario dell'oggettivismo più radicale, e si ha al contempo un riscontro di quella sottile, inconsapevole inclinazione al *grotesque* che costituisce un tratto abbastanza tipico del realismo filosofico ingenuo. Ma si ha, soprattutto, una vera e propria amputazione teorica di un campo di conoscenza fra i più urgenti e rilevanti, la quale, a parte risolversi in un danno per chi la proclama, segna ancora una volta una costitutiva lontananza (o incompatibilità) rispetto all'esperienza letteraria.

Oltre alle obiezioni di eccessiva semplificazione e di radicale anti-soggettivismo, già testimonianze di notevole estraneità e di scarso affetto per la letteratura, il realismo filosofico ingenuo si espone anche ad altri rilievi estetologici: perché questo impianto percettologico, sensista e oggettivista ha un'apparente plausibilità nei confronti delle arti figurative e della musica, la cui fruizione è più direttamente legata a un'esperienza sensoriale, rispettivamente la vista o l'udito; ma la letteratura, come ha ricordato in particolare Paolo D'Angelo, non è riducibile in modo esaustivo e convincente alla sfera percettologica. Certo, per leggere un libro o ascoltare la recitazione di una poesia occorre essere dotati della vista e dell'udito; e tuttavia l'esperienza che in tal modo si compie, proprio per il suo contenuto tematico, concettuale e conoscitivo, eccede la stimolazione puramente sensoriale dei rispettivi recettori. In altri termini, i racconti e le poesie non danno, né possono in alcun modo dare, occasione a un'esperienza sensibile o percettiva *diretta* del mondo: tutto al contrario, invitano il lettore a ricreare nella propria immaginazione ciò che viene descritto, con tanto maggiore efficacia e soddisfazione, quanto più la descrizione è letterariamente riuscita. Ciò non implica che i racconti, i romanzi e le poesie non diano luogo ad esperienze sensoriali dirette, come quelle legate al ritmo, alla musicalità, alla sonorità della frase: ma si tratta, all'evidenza, di esperienze ausiliarie e non esaustive, endo-letterarie e non referenziali rispetto al mondo, e soprattutto funzionali al risultato espressivo generale, cioè alla conoscenza approfondita di ciò che è descritto (D'Angelo 20–35; Menzio, *Ritorno* 85–89).

A una ventina d'anni dalle loro prime riprese italiane, nel segno di Searle, i presupposti generali del realismo filosofico ingenuo (che, ancora una volta, ne individuano una totale estraneità rispetto alla letteratura, e un coerente intento di svalutarla) sono rimasti esplicitamente immutati, costituendo la base degli sviluppi successivi in direzione di un'ontologia che si intende non come tradizionale scienza dell'essere, ma come scienza degli enti materiali, cioè degli oggetti "reali": il che non ha impedito alcune incursioni in ambito letterario, inevitabilmente rare e occasionali, nonché (se è consentito) un po' faraginoso – ma soprattutto, sempre fondate sull'assunzione aprioristica della radicale dicotomia realtà/letteratura (mondo/racconto, empiria/fantasia, dati/favole, fatti/invenzioni, oggetti/ciarle, materialità/vaniloquio) criticata da Bertoni. In altri termini, e con maggior chiarezza, tali interventi sono immancabilmente fondati sull'esplicita e indiscussa priorità del reale sulla finzione, cioè della fatticità sull'invenzione letteraria. Tale priorità è un dato costitutivo e piuttosto evidente del realismo filosofico ingenuo, che va analizzato con attenzione nei suoi effetti auto-mimetizzanti, e quindi abilmente inganne-

voli. Proprio perché tale realismo proviene da un orizzonte *toto caelo* diverso da quello letterario, ed è recepito da destinatari allostrii, questi ultimi (critici, scrittori, poeti) tendono naturalmente a tradurlo in termini propri, cioè come una peculiare variante del realismo letterario: giustificando il proprio disagio in qualche modo, ad esempio pensando che lo spiazzamento derivi dalle ovvie, arcane specificità tecniche del discorso filosofico; mentre invece si tratta di vera e propria incompatibilità.

La priorità del reale sulla finzione (cioè dei fatti del mondo rispetto all'invenzione letteraria) su cui insiste il realismo filosofico ingenuo è innanzitutto, e incontestabilmente, cronologica: perché è evidente che il narratore non crea dal nulla, quasi fosse Dio all'inizio della Genesi, ma riprende e rielabora dati, persone e vicende tratte dall'esperienza concreta, dalla propria memoria soggettiva o dalla storia. Che, in letteratura, una parte rilevante (se non la totalità) di ciò che costituisce i mondi possibili provenga dal mondo reale è un'affermazione condivisa dalla semiologia, ben consapevole che i mondi di finzione, nella loro infinita varietà e ricchezza, hanno sempre e inevitabilmente delle aree di intersezione, più o meno estese, con il mondo attuale. Rispetto a quest'ultimo, le narrazioni si pongono ad una distanza variabile, ma pur sempre commensurabile: nessun testo letterario, nemmeno il più astratto, fantasmatico, visionario e autoreferenziale può davvero rinchiudersi completamente in se stesso, occludendo la propria inevitabile porosità nei confronti dell'esperienza reale, ovvero negando i propri rinvii all'enciclopedia che definisce e regola il mondo esterno. Ma l'ovvia affermazione che prima si dà il mondo, e poi la letteratura che lo descrive, è condivisa anche dall'ermeneutica: se è vero che il circolo ermeneutico è quel processo conoscitivo che dà per scontato che ogni conoscenza del mondo è in realtà l'articolazione, l'approfondimento e la messa in gioco di conoscenze e opinioni precedenti, di veri e propri pre-giudizi forniti appunto dal contesto effettuale in cui ci si trova – e se è vero che tale realtà preesistente al soggetto è innanzitutto costituita, molto concretamente, dal linguaggio, che condiziona e pre-forma ogni visione personale del mondo.

La priorità cronologica del mondo reale rispetto all'invenzione letteraria è dunque una tesi del tutto condivisibile; e tuttavia gli esempi scelti da parte nuovo-realista, nella loro apparente ovvietà, sono già sottilmente svalutativi della letteratura. «Poniamoci un semplice interrogativo: quale romanziere avrebbe potuto prevedere la guerra dei trent'anni, la carriera politica di Talleyrand, la strategia di Kutuzov o l'invenzione del web?» (Ferraris, *Realismo* 16) – laddove, al di là del truismo e decostruendone l'effetto retorico, va detto che il romanziere non è un indovino (e quindi non può essere additato come un indovino mancato), ma una persona chiamata a conoscere e interpretare il mondo storico, sociale e umano che si trova inevitabilmente di fronte, già dato in precedenza. Ma subito, a conferma del fatto che la dimensione quantitativa è una segreta ma decisiva chiave di lettura di queste posizioni, la priorità cronologica (prima c'è il reale, e poi la creazione letteraria che da esso deriva) scivola poi direttamente nel quantitativo: «Il modo in cui Kutuzov ha gestito la sua strategia era il risultato di una miriade di circostanze, proprietà, oggetti e soggetti presenti nel mondo, e che mai la testa di Tolstoj sarebbe stata in grado di immaginare» (16) – laddove, al di là del truismo e decostruendone l'effetto retorico, va detto che il romanziere non deve immaginare tutti i particolari del mondo e della storia (e quindi non è manchevole se non li immagina tutti), ma deve cogliere e portare alla luce quelli più importanti. L'opera letteraria è infatti, inevitabilmente, il risultato di un processo di selezione tematica, proprio perché la sua conoscenza è di tipo intensivo, non estensivo: essa opera attraverso elementi scelti con estrema attenzione per il loro valore conoscitivo, e per la loro funzionalità rispetto alla configurazione dell'intreccio.

Non è un caso che il realismo filosofico ingenuo evochi, a fini svalutativi, proprio questa incapacità della letteratura di inglobare tutti gli elementi del reale, perché è appunto in questo ambito «che si misura la sfida, il miraggio, l'inevitabile scacco di un ipotetico realismo [letterario] integrale, perso nell'inseguimento maniacale di tutti gli aspetti, tutte le qualità, tutte le possibili specificazioni di un oggetto, in quell'enumerazione infinibile (e illeggibile) del mondo» (Bertoni 99), diretta a una restituzione sistematica, pervasiva e onnicomprensiva, che trova il proprio paradigma nell'enciclopedia, nell'archivio totale, nella carta geografica in scala 1:1, ma non certo in un romanzo. In questo implicito paragone della letteratura con un'enciclopedia, si può certo cogliere la propensione, tipica delle ontologie analitiche, di trattare le opere d'arte come se fossero qualcosa d'altro, vuoi per la propria avvertibile estraneità teorica, vuoi al fine di trarne conseguenze stravaganti, controintuitive o spettacolarizzanti in termini giornalistici. Ma, soprattutto, si ha qui una strategia argomentativa che vedremo ancora, quella di attribuire alla letteratura (per via di truisimi, e quindi con modalità tendenzialmente populistiche) dei compiti che non ha, per poi suggerirne, o rilevarne apertamente, il fallimento. Nulla di meglio, per svalutare la letteratura, che attribuirle una missione impossibile, occultando il fatto che tale missione è del tutto estranea alle sue intenzioni.

In ogni caso, se si esclude 'realisticamente' la funzione conoscitiva della letteratura, e se si rimuove il carattere intensivo di tale conoscenza, non stupisce che in queste posizioni la priorità cronologica e quantitativa del mondo concreto rispetto alla letteratura divenga anche, in modo automatico e necessario, una priorità assiologica e valoriale. In altri termini, per il realismo filosofico ingenuo, l'antecedenza cronologica dei fatti, il loro darsi come «alimentazione» della letteratura, «è ciò che costituisce il vantaggio assoluto della realtà nella letteratura» (Ferraris, *Realismo* 72) – ma anche, a tutti gli effetti, il vantaggio della realtà *sulla* letteratura. Così, dato che l'elegante «testa di Tolstoj» non avrebbe mai potuto prevedere o immaginare la strategia di Kutuzov nei suoi dettagli, quest'ultima in fondo 'è meglio' ('è più') della rappresentazione che ne dà lo scrittore in *Guerra e pace*, allo stesso modo un episodio di cronaca celermente dimenticato (e ingenuamente percepito come oggettivo, immediato, non confezionato in un preciso genere giornalistico) 'è più', 'è meglio' di un celebre racconto di Kleist, uno dei vertici della narrativa tedesca, che tratta di un argomento analogo.

Quale Kleist avrebbe potuto immaginare la vicenda dell'africano che gira per Milano uccidendo le persone a picconate? Una specie di Michael Kohlhaas con una drammaticità in più, perché la richiesta di giustizia che si trasforma in crimine non è neppure consapevole, e si abbatte su innocenti. Su tutto, domina lo stigma preciso del reale, che è la sorpresa, l'imprevedibilità, lo "sporgero", come ha a giusto titolo ricordato Walter Siti. (72–73)

In realtà, come abbiamo visto, Walter Siti diceva proprio il contrario, parlando di una letteratura che elude la cronaca in quanto resoconto grezzo e superficiale – una letteratura che costitutivamente sporge sui fatti e oltre i fatti, per conoscerli davvero evitando il bozzetto, le descrizioni stereotipate, quella reificazione dello sguardo che fa della scrittura un oggetto, e non una forma viva. Non è questo, d'altronde, l'unico caso di fraintendimento possibile, a patto di leggere *tout court* come «realismo filosofico» quello che in Siti è, senza il minimo dubbio, «realismo letterario». Così, a titolo di esempio, si può parlare del «bellissimo opuscolo di Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*» (92–93) e citarne un passo discretamente lungo (quello, ripreso anche da noi, che parla del «rozzo compromesso dei sensi»), peraltro espungendone ogni riferimento alla letteratura: e così, in regime al contempo confusivo e appropriativo, l'insistenza di Siti sulla funzione di conoscenza del rea-

lismo letterario, sulla sua capacità di contraddire e di superare la percezione sensibile, è trasformata nell'esatto opposto, in una lode dei fatti nudi e crudi, nella loro oggettività.

In ogni caso, per il realismo filosofico ingenuo i fatti rappresentano comunque una letteratura migliore, e la letteratura è migliore quando riesce a incorporare materialmente i dati oggettivi, i documenti giudiziari, i personaggi storici 'veri' – senza minimamente sospettare che essi: a) per la già vista eterogeneità tra scrittura e mondo, non possono entrare nella letteratura come tali; e b) che essi, entrando nello spazio letterario, vengono ad assumere uno statuto completamente diverso dalla loro (irrecuperabile) oggettività, fatticità e concretezza storica.

Ma la realtà supera la finzione, se non altro perché è più netta, asciutta, imprevedibile e poetica, e questa circostanza è all'origine del realismo letterario di ogni tempo, e dunque anche dei "componenti misti di storia e d'invenzione" che affollano il panorama culturale contemporaneo. Dai materiali giudiziari adoperati da Saviano in *Gomorra* alla folla di personaggi tutti rigorosamente storici (oltre che di ricette di cucina rigorosamente filologiche) che popola *Il cimitero di Praga* di Eco, sino ai taciti prelievi da wikipedia di Houellebecq in *La mappa e il territorio*. La letteratura di consumo è in larga misura figlia di wikipedia, il che se non altro ci risparmia l'intimismo. (73)

A parte un qualche sospetto di autoreferenzialità (se è vero che, accanto alla letteratura, vi è anche una filosofia di consumo), si ha qui sempre la stessa concezione svalutativa della scrittura letteraria, che la considera come uno spazio o contesto non-conoscitivo, in sé privo di senso: come una sorta di scaffale vuoto che va riempito il più possibile di oggetti, ovvero di fatti 'veri' e concreti, reificati nella loro mancanza di intimismo, prelevati dal mondo o eventualmente da un'enciclopedia del mondo, cartacea o in linea, intesa come super-magazzino e non come insieme di connessioni. Il che, come abbiamo visto, trascura: a) che gli oggetti non possono entrare nella letteratura come tali, nella loro oggettività; b) che essi vi entrano nel modo in cui sono colti dallo sguardo dello scrittore (la realtà è netta, asciutta, sorprendente e poetica solo se è colta da uno sguardo poetico, ovvero da una conoscenza affettivamente connotata capace di cogliere nelle cose i loro aspetti più specifici, guardandole e descrivendole con cura, attenzione e partecipazione, cioè in modo diametralmente opposto all'oggettivismo tecno-scientifico sottostante alle ontologie realiste);<sup>5</sup> e soprattutto c) trascurando che la realtà non è un oggetto o un insieme di oggetti, ma un intreccio indistinto, un groviglio oscuro e inestricabile di fatti e interpretazioni – uno spazio materiale e concettuale continuamente plasmato da forze contrastanti, da progetti e aspettative in latente o radicale conflitto tra loro. In tale spazio interagiscono cose, persone e vicende che chiedono urgentemente di essere conosciute e interpretate *anche* dalla letteratura: in un insieme «di eventi fortuiti e gesti insensati a cui la configurazione narrativa tenta di imporre un disegno» (Bertoni 339), attribuendo o ricostruendo, nel caos del mondo, un significato possibile.

In altri termini, la letteratura non è uno scaffale vuoto da riempire di oggetti tangibili, monosemici e quindi a-problematici, in quanto già conosciuti dalla percezione sensibile; è uno strumento ottico con cui si tenta di conoscere e interpretare una realtà complessa, frastagliata, lacerante, talvolta pressoché indecifrabile. Come è noto, l'immagine

---

<sup>5</sup> Che tale sguardo poetico sia presente (dormiente) in ciascuno, non solo nello scrittore, e che come tale sia attivabile dalla lettura del testo, è suggerito da Rilke nei *Sonetti a Orfeo*. Su questo punto cfr. Menzio, *Fatti* 142.

dell'opera letteraria come strumento ottico è stata formulata da Proust, guardando innanzitutto alla realtà interiore del soggetto: «Ogni lettore, quando legge, è il lettore di se stesso. L'opera è solo una sorta di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che forse, senza il libro, non avrebbe visto in se stesso» (Proust 268). Ovvero, più ampiamente:

Ma per tornare a me, io pensavo al mio libro più modestamente, e sarebbe anzi inesatto dire pensando a chi l'avrebbe letto, ai miei lettori. Infatti non sarebbero stati, secondo me, lettori miei, ma lettori di se stessi, non essendo il mio libro che una sorta di quelle lenti d'ingrandimento come ne offriva a un cliente l'ottico di Combray; li avrei muniti, grazie al mio libro, del mezzo per leggere in se stessi. (414–15)

Come è ovvio, questa valenza conoscitiva non riguarda solo l'esperienza interiore delle persone, ma ha per oggetto la realtà, la vita e il mondo nel loro significato più ampio.

Invece la grandezza dell'arte vera [...] era di ritrovare, di riafferrare, di farci conoscere quella realtà lontani dalla quale viviamo, rispetto alla quale deviamo sempre di più a mano a mano che prende spessore e impermeabilità la conoscenza convenzionale con cui la sostituiamo – quella realtà che rischieremo di morire senza aver conosciuta e che è, molto semplicemente, la nostra vita. (249)

Proprio tale fraintendimento (considerare la letteratura come uno scaffale vuoto, e non come uno strumento ottico di conoscenza e interpretazione del mondo) rende assai opinabile l'ipotetica sovrapposizione tra il realismo filosofico ingenuo di queste riprese italiane di Searle, e il realismo letterario ingenuo a cui più volte rinvia Bertoni. Il dogma di quest'ultimo, infatti, «postula un dato preesistente alla rappresentazione e un'assimilazione diretta (illusoria) tra realtà e finzione» (Bertoni 303), cioè crede che la parola letteraria possa avere un accesso immediato e spontaneo alla rappresentazione del mondo. In generale, è probabile che dietro a queste aspirazioni alla coincidenza perfetta tra testo narrativo e realtà esterna vi sia una confusione inconsapevole tra linguaggio letterario e linguaggio scientifico: con la conseguenza di attribuire alla parola letteraria, costitutivamente polisemica, la monosemia propria del discorso delle scienze matematiche e naturali. Ma quest'ultimo, ammesso che corrisponda per davvero, e non per convenzione metodologica, al mondo reale, lo fa al prezzo di una caratteristica riduzione della complessità: ovvero di quella semplificazione dello sguardo che, non a caso, rappresenta uno degli aspetti teoricamente più problematici del nuovo realismo – e al contempo uno dei suoi punti di forza, almeno per la sua capacità di procurare visibilità e spazio mediatico in quei contesti giornalistici che sperano di rivitalizzare la cultura trasformandola, con vari eccessi e forzature, in un talk-show rissoso e populista.

Ma, restando all'orizzonte di Bertoni, proprio questo tratto 'scientifico' spiega come il realismo letterario ingenuo, appunto *nella letteratura*, sia un'ipotesi di scuola, un'istanza retorica, un fantasma elusivo e inafferrabile. In primo luogo, infatti, si dubita che una posizione del genere sia mai esistita davvero, in sede teorica o poetologica: se appunto il verosimile aristotelico, categoria che, per almeno due millenni, ha presieduto al realismo letterario occidentale, implica (non solo etimologicamente) una somiglianza con il «vero», e non con il «reale» nella sua fatticità – il che apre già un discreto cuneo teorico e operativo tra la parola letteraria riuscita e il mondo direttamente empirico (tra l'espressione linguistica e l'esperienza sensibile; tra la verità del testo narrativo e le contingenze di fatto). In secondo luogo, come abbiamo visto ripercorrendo la traiettoria sto-



rica che va da Stendhal, Balzac e Tolstoj sino al Novecento, la coincidenza della letteratura con la realtà di fatto, i dati materiali o gli eventi della storia è progressivamente emersa come un'ipotesi sbarrata, preclusa e impraticabile, come un'opzione insostenibile – o meglio, è emersa la sua natura ideale o retorica, di programma polemico tanto astratto quanto il suo opposto, l'assoluta intransitività e a-referenzialità del testo. In terzo luogo e molto concretamente, che tale realismo letterario ingenuo sia impossibile è chiaro a ogni scrittore (ma, va da sé, molto meno ai suoi lettori): se è vero che, nell'atto stesso di disporsi sulla pagina, qualsiasi autore sa che la sua opera è una ri-creazione del mondo, un gesto di conoscenza e interpretazione, e non un banale calco, trascrizione o fotocopia. Questo è evidente già nei casi più semplici: ad esempio, ogni narratore è consapevole che riprodurre in modo diretto e meccanico un dialogo fattuale, semplicemente trascrivendo la sua registrazione, darebbe luogo a un risultato inadeguato, grottesco, falso o falsamente stilizzato; i dialoghi letterari «realistici», cioè percepiti come tali dal lettore, hanno poco o nulla a che vedere con il modo in cui le persone parlano veramente.

Ancora una volta, l'idea che il testo letterario realista giunga a coincidere perfettamente, in termini referenziali e concreti, con la realtà che descrive è una posizione utopica, «un'astrazione ideologica, un idolo polemico che non potrebbe reggere la prova di un unico, effettivo riscontro testuale» (Bertoni 111): proprio perché quella in esame è un'opera letteraria, e non un saggio o trattato scientifico a carattere monosemico. Nemmeno gli autori più programmaticamente realisti, come ad esempio lo Zola teorizzatore del più stretto connubio tra letteratura e scienza (*Il romanzo sperimentale*, 1879), sono stati così 'scientifici', dogmatici, materialisti e deterministi da mettere davvero in pratica le loro posizioni, trasformando i propri romanzi in inchieste sociologiche, studi clinico-patografici, protocolli antropologici, diagnosi personali o collettive direttamente documentate e argomentate – ovvero rinunciando a imprimere alle loro pagine quegli scatti espressivi inattesi ed eterodossi, quelle sottili derive capaci di farne delle opere d'arte, cioè strumenti di conoscenza del reale a carattere creativo e intensivo, che vanno al di là della mera rendicontazione, catalogazione o presa d'atto del mondo concreto, quale si dà alla percezione sensibile. Anche tali autori, infatti, sono ben consapevoli che la scrittura letteraria «vive sempre nello scarto, nello spazio dell'alterità e dell'eccezione: è un'attività che *derealizza* inevitabilmente il mondo reale da cui si alimenta» (112), proprio perché lo consegna a una dimensione metaforica e simbolica, al fine di coglierne la verità più profonda.

Uno scrittore incapace di tradire la realtà di fatto sarebbe, propriamente, uno scrittore fallito: non diventerebbe affatto più realista, ma riempirebbe le proprie opere di materiali inerti e opachi, di dati rozzi, informi e mal costruiti, non sgrassati, incapaci di trasmettere il proprio significato – farebbe in fondo quello che fa il percettologo *hard*, convinto che basta esibire un oggetto nella sua realtà tangibile (o agitarlo minacciosamente davanti al proprio interlocutore, specie se ermeneutico o debolista) perché tutti i problemi siano risolti; mentre invece si è appena alla fase preliminare di un lungo processo di contestualizzazione, conoscenza e interpretazione delle cose.

Il realismo ingenuo o dogmatico, che pretende di azzerare qualunque mediazione discorsiva per riprodurre fedelmente *la* realtà, non può che impantanarsi tra le paludi delle sue aporie; e prima ancora dello scarto ontologico o dell'asimmetria tra segni e referenti, dovrebbe forse preoccuparsi di questioni filosoficamente più basilari: *quale* realtà? E soprattutto: *che cos'è* la realtà? È davvero “un'immediatezza non semiologica”, come ci ha detto prima Hamon? O è a sua volta – come sostiene la moderna sociologia della conoscenza – un costruito culturale, un sistema di segni infinitamente plurimo e variabile, convenzionale

e relativo, storicamente e geograficamente condizionato, un contratto implicito tra individuo e gruppo sociale che solo l'assuefazione a determinati modelli cognitivi ci permette di vedere (o addirittura di *costruire*)? (Bertoni 98)

È appunto a questa idea complessa di realtà che il realismo filosofico ingenuo si è ribellato, in nome dell'immediatezza (dell'«immediatezza non semiologica») della percezione sensibile, ovvero di una concezione della verità come adeguazione dell'intelletto alla fattualità più materiale, oggettuale e reificata: secondo il presupposto costante e indiscusso, anche se mai esplicitato come tale, che siano appunto gli oggetti naturali, scientificamente tangibili e misurabili, a costituire il paradigma filosofico dell'intera realtà. Certo, dietro a tale appello ai fatti e alle percezioni più elementari vi è il tentativo di sottrarsi alla complessità del mondo, un vero e proprio istinto di fuga di fronte alla semiosi illimitata e al moltiplicarsi delle interpretazioni, nel segno della «nostalgia [...] per un reale che sappia arrestare il discorso» (Tinelli) e quindi escludere o limitare la transazione dialogico-culturale, la mediazione linguistica, l'arricchimento del mondo tramite la creazione artistica e l'immaginazione. In tal senso, non stupisce che queste ontologie oggettivistiche guardino alla letteratura come ad uno scaffale vuoto che, in una forma fantasmatica, surrettizia e pretestuosa di *horror vacui*, va riempito ad ogni costo con qualcosa di reale, cioè di tangibile, attraverso un'incorporazione intesa come atto concreto, oggettivo e materiale, e non come metafora: secondo quella tipica difficoltà di accesso al simbolico che caratterizza l'impianto generale del nuovo realismo, e che determina il letteralismo di molte sue polemiche (ad esempio quella per cui la massima derridiana *il n'y a pas de hors-texte* – cioè non vi è nulla al di fuori di quella 'tessitura' di rapporti, influenze, rinvii, legami, interazioni reciproche che costituiscono il reale – viene letta letteralmente come se *texte* volesse dire «testo scritto», e si può obiettare a Derrida che, perbacco, esistono anche gli oggetti naturali) (cfr. Menzio, *Fatti* 121–23, § 3).

Quello che va sottolineato, ancora una volta, è che nel realismo filosofico ingenuo: a) la letteratura, in sé e come tale, è radicalmente svalutata, in quanto continua a rimanere a tutti gli effetti una «vuota escogitazione di cose finte e di eterocosmi» (Ferraris, *Estetica* 570), uno spazio vacuo, beante, chimerico e insignificante in cui non ne va assolutamente di nulla («Che poi si possa essere spesso molto liberi nella interpretazione di testi letterari dipende dal fatto che in essi non ne va di *nientos*: Ferraris, *L'ermeneutica* 71); b) proprio questa costitutiva vacuità (il suo essere uno scaffale vuoto) giustifica l'idea che la letteratura possa essere riempita di oggetti, di fatti materiali prelevati dal mondo esterno tramite un'operazione che non si configura nemmeno come una copia, ma, molto sbrigativamente, come un vero e proprio inserimento concreto; c) questi fatti od oggetti sono comunque molto più importanti e significativi della letteratura chiamata a contenerli, hanno una priorità valoriale e ontologica rispetto al risultato dell'esperienza letteraria, ammesso che ve ne sia uno; d) dalla letteratura è esclusa ogni funzione conoscitiva (e meno che mai veritativa), che compete alla percezione sensibile. Come è evidente, questi risultati svalutativi della letteratura sono tipici di un pensiero radicalmente dicotomico che, come rileva Bertoni, non conosce alcuna mediazione tra mondo e linguaggio, empiria e simbolo, fatti e interpretazioni, «reale» e immaginario; un pensiero che, assegnando tutto il valore ai primi termini di ogni coppia, e nessuno ai secondi, si predispone *ipso facto* all'invasione dei primi (mondo, empiria ecc.) nel vuoto dei secondi (linguaggio, simbolo ecc.) – evento che è al contempo un'invasione della filosofia nella letteratura, o meglio della percettologia *hard* (che assegna ogni priorità alle entità extralinguistiche, colte direttamente e specificamente dai sensi) nei confronti dell'universo verbale.

Si capisce che i punti di partenza e gli sviluppi teorici del nuovo realismo (che, ancora una volta, assegnano alla letteratura un ruolo del tutto marginale, in quanto le negano qualsiasi funzione di conoscenza) sono stati, almeno per le implicazioni appena viste, messi attentamente in sordina, per non aggiungere alla robusta contrarietà dei filosofi, di cui abbiamo già parlato, anche l'ovvia irritazione dei letterati. Merita quindi portarli alla luce ed analizzarli con cura, per evitare il facile fraintendimento a cui queste affermazioni sparse, occasionali e generiche, e tuttavia pienamente coerenti nelle loro linee di fondo, vanno spesso incontro: cioè il fatto che questo pensiero radicalmente oggettivista venga interpretato come una proposta filosofica che evoca o suggerisce l'importanza della letteratura rispetto al mondo reale, ovvero la sua capacità di rappresentare, conoscere e interpretare in profondità la storia, la società, le esperienze individuali e collettive dell'epoca in cui viviamo – fraintendimento che ne genera subito un altro, cioè che questo pensiero (anti-letterario) possa essere impiegato a difesa delle poetiche (letterarie) realiste, contro quell'idea di una scrittura autoreferenziale, autotelica e intransitiva che, attraverso il simbolismo, l'ermetismo e il *nouveau roman*, giunge sino alla narrativa postmoderna contemporanea. Vista dall'esterno, una tentazione del genere può anche parere irresistibile; ma ha purtroppo una plausibilità abbastanza scarsa, e soprattutto spinge agli estremi il rischio di «scivolare in un regime di senso *confusivo* che alimenta l'indistinzione, abbatte le frontiere, livella identità e articolazioni in un'indifferenziata vaghezza semantica» (Bertoni 312) – un orizzonte in cui: a) due entità diverse come il realismo filosofico e il realismo letterario diventano la stessa cosa; ma anche, più gravemente, b) una filosofia antiletteraria si impadronisce del campo della letteratura, secondo una caratteristica vocazione aggressiva che, dati due spazi distinti, riesce a concepire la loro prossimità solo come invasione dell'uno rispetto all'altro.

Così, dato che la letteratura è nulla, e la realtà è tutto (data l'idea di una letteratura vuota, il cui unico senso è quello di essere riempita dal pieno del mondo) si può leggere che anche «il poema più ermetico rigurgita di realtà (oggetti, colori, odori, nomi propri [?] e storia)» (Ferraris, *Realismo* 71) – dove, ancora una volta, il *revirement* teorico è solo apparente, perché la letteratura continua ad essere svalutata come un niente, una bolla d'aria, una «vuota escogitazione», solo riempita *ab externo* da una pletera di oggetti: con la conseguenza che, se le cose stanno in questi termini (se lo scaffale è costitutivamente vuoto, e viene comunque colmato di oggetti concreti) «diviene particolarmente difficile stabilire che cosa sia «realismo» in letteratura, o, meglio, trovare una letteratura radicalmente anti-realista» (74), ivi compresa la vituperata narrativa postmoderna. Tuttavia, come è evidente, in questi casi il realismo si trasforma in un vero e proprio «grimaldello semantico, un “termine pigliatutto” a cui ricondurre ogni forma di espressione letteraria (o addirittura artistica). E alle sue spalle, dietro la sua sconcertante vaghezza, l'abituale e generica brutalità disgiuntiva» (Bertoni 312–13), ovvero quel radicale e ostinato dualismo ontologico che: a) separa completamente cose e parole, mondo e linguaggio, percezione e narrazione, empiria e fantasia, oggetti reali e oggetti simbolici; b) svuota filosoficamente i secondi termini di ogni coppia; e c) li fa invadere *manu militari* dai primi – con la conseguenza, insieme appropriativa in termini filosofici e confusiva in termini letterari, che realismo filosofico e realismo letterario sono la stessa cosa; che la letteratura è nulla; che il realismo è tutto (nel mondo), è nulla (nella letteratura come tale), o è di nuovo tutto (nella letteratura invasa); che il realismo o è dovunque, o non è da nessuna parte. E tuttavia, «se non si può definire e distinguere, allora tutto è realismo (o niente lo è). La teoria resta al palo» (313).

A un'analisi strettamente filosofica, però, la ragione più profonda dell'incompatibilità tra queste ontologie oggettivistiche e l'esperienza letteraria, nonché dei fraintendimenti che ne conseguono, sembrerebbe un'altra: che si può provare ad illustrare suggerendo che il realismo filosofico ingenuo, nel suo costante rinvio all'oggettualità più materiale, fa in fondo l'esatto opposto dell'arte gotica. Nelle cattedrali tardo-medievali, infatti, le rappresentazioni scultoree di foglie o tralci che, in forme semi-nascoste o poco appariscenti, decorano le basi delle colonne polistile, possono certo apparire secondarie, e tuttavia sono immagini efficaci di un costante processo di spiritualizzazione della materia, anche di quella che parrebbe più coesa e oggettuale: nel segno, squisitamente gotico, della verticalizzazione del mondo, sono una sorta di indice autoreferenziale di ciò che l'operazione artistica (*ogni* operazione artistica) compie sul proprio materiale. In modo diametralmente opposto, il vero buco nero, centro gravitazionale o nucleo oscuro del nuovo realismo è dato invece dal suo richiamarsi a una materialità costitutivamente sottratta a qualsiasi dimensione spirituale o redentiva, in particolare a quelle possibilità di trasmutazione o trasposizione ideale proprie della letteratura (affettività della conoscenza, capacità di salvare le cose nel ricordo, trasfigurazione metaforico-simbolica, attribuzione di un senso ulteriore). Questo materialismo integrale e programmatico è talmente inconcepibile, per un cultore della letteratura, da non venire nemmeno sospettato: di qui il fraintendimento che stiamo cercando di chiarire, che fa del realismo filosofico un caso o sotto-variante del realismo letterario, mentre invece ne è l'esatto opposto.

Questo fraintendimento 'letterario', per la verità, non è l'unico. Un analogo equivoco è quello di coloro che, in sede non soltanto filosofica, provano ad accostare tale ontologia iper-oggettivistica al pensiero critico francofortese (e con ciò, del tutto involontariamente, mostrano l'insostenibilità o l'asemia delle sue posizioni percettologiche *hard*). È infatti proibitivo cercare di attribuire a questa percettologia riduttiva un significato più ampio e soddisfacente: perché la 'realtà' di cui parla il realismo filosofico ingenuo non è la verità del mondo, della società, dei rapporti umani ecc. colta, con gesto smascherante, al di sotto e al di là delle mistificazioni capitalistiche; sono, sempre e di *default*, gli oggetti materiali, tangibili ed estesi percepiti dai sensi – o, vicariamente e in subordine, quelle forme di contrattualità, documentalità o archiviazione con cui l'economia di mercato organizza e fa circolare gli oggetti (beni, servizi, titoli) con finalità di profitto.<sup>6</sup> Come abbiamo già suggerito, l'uno e l'altro fraintendimento sono favoriti da una sottile abilità denominativa: se è vero che, in queste riprese italiane del pensiero di Searle, più che di «realismo» si dovrebbe parlare di «oggettualismo» od «oggettivismo» – e se è vero che in esse «la centralità ontologica dell'estetica» non è il riconoscimento del ruolo fondamentale dell'esperienza artistico-letteraria, ma il draconiano rinvio alla percezione sensibile e agli oggetti naturali, tangibili e concreti.<sup>7</sup> In ogni caso, è anche tale abilità o astuzia denominativa che, almeno sino a un certo momento della cronaca giornalistica, ha fatto del nuovo realismo «una brillante auto-promozione o un caso di autopoiesi» (Dal Lago 55) a suo modo esemplare.

Tali fraintendimenti, infatti, si sono moltiplicati attraverso una certa qual ricezione per sentito dire, propiziata da quelle semplificazioni giornalistiche o massmediali che spesso segnano in negativo il dibattito culturale, non solo nel nostro paese: con la conseguenza che, per quanto attiene al discorso che stiamo facendo, le posizioni anti-letterarie (o, nella

<sup>6</sup> Fra l'altro, l'assoluta estraneità di queste posizioni rispetto a temi politico-emancipativi è testimoniata dall'assenza di qualsiasi elaborazione o intervento saggistico in proposito.

<sup>7</sup> In quest'ultimo malinteso è caduto Alfonso Berardinelli.

migliore delle ipotesi, a-letterarie) del realismo filosofico ingenuo sono state assecondate o sostenute, di regola nella più assoluta buona fede, da autori, critici o cultori della letteratura (un esempio potrebbe essere proprio Filippo La Porta) sinceramente convinti della sua centralità, cioè della sua eminente funzione conoscitiva. Si sono viste così, non senza notevole stupore, persone pronte a dar l'anima in difesa della letteratura affidarsi a proposte teoriche che, come spesso accade in filosofia, mostrano un palese disinteresse per l'esperienza letteraria, la svalutano, la considerano un fenomeno marginale, vuoto e irrilevante: e questo non per personali resistenze o idiosincrasie dei filosofi, ma in virtù dei fondamenti teorici delle loro posizioni.<sup>8</sup> In realtà, restando ai letterati in questione, la loro ovvia convinzione che la letteratura sia una forma di conoscenza ne fa, a tutti gli effetti, degli ermeneutici inconsapevoli (e, *absit iniuria verbis*, dei nuovo-realisti immaginari), proprio nel senso di quella *koïnè* ermeneutica criticata con tanto livore dal realismo filosofico ingenuo: ovvero di quel generico ma cruciale incrocio tra ermeneutica (Heidegger, Gadamer, Ricœur ecc.) e hegel-marxismo (Lukács, Adorno, Benjamin ecc.) che è uno degli spazi più fecondi e produttivi della filosofia del Novecento, appunto per la sua costante valorizzazione dell'esperienza letteraria.

Ma se anche si volessero prendere per buoni i fraintendimenti che abbiamo visto, continuando, contro l'evidenza e senza alcun fondamento, a considerare il realismo filosofico come un pensiero *literature friendly*, va segnalato che l'ermeneutica adempie tale funzione di indirizzamento al reale (di per sé tutt'altro che negativa o censurabile, anzi primaria e fondamentale) assai meglio e con più profondità, proprio in quanto rinvia a una concezione della realtà molto più complessa e articolata, del tutto incompatibile con gli esiti elementari, rudimentali o populistici delle percettologie *hard*. L'ermeneutica è infatti consapevole, in primo luogo, delle diverse e implicate accezioni del termine «realtà» ed è quindi assai lontana dalla «disinvoltura con cui i filosofi neo-realisti usano la parola, come se significasse sempre la stessa cosa», cioè la materialità estesa percepita dai sensi, «e non fosse, invece, che un mero riferimento che sta per cose sempre diverse» (Dal Lago 47). Realtà è un termine abbreviato, focale e sintetico, un concetto-ponte che rinvia a un'area semantica dall'articolazione particolarmente vasta – un termine che dà conto della costitutiva e inevitabile compenetrazione tra il naturale e il sociale, perché anche ciò che ci appare come oggettivo e 'scientifico' è in realtà (cioè *nella realtà* concreta) socialmente costruito, è mediato da schemi, categorie, strumenti e quadri conoscitivi e valoriali di natura storica e collettiva, a loro volta risultato di pratiche materiali, sedimentazioni culturali, interessi, compromessi e transazioni delle comunità di riferimento. Questo, appunto, vale già per il concetto generale di realtà: in altri termini, come afferma Walter Siti, «a me sembra che un dato su tutti sia incontrovertibile, ovvero che la realtà è essenzialmente un prodotto culturale. Ogni periodo decide cioè cos'è la realtà, a seconda dell'angolatura culturale scelta di volta in volta» (Siti, *L'inganno* 7), con buona pace della tesi nuovo-realista della realtà come fatto oggettivo, inemendabile e immodificabile. Rispetto a tale articolazione e complessità, «l'insistenza dei realisti sulla necessità di un'idea regolativa di reale sembra un po' patetica, una petizione di principio che lascia il tempo che trova» (Dal Lago 196).

<sup>8</sup> Ai letterati sedotti dal nuovo realismo non appartiene Raffaele Donnarumma, il cui recente volume *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* (2014) è stato talvolta accostato alle posizioni ferrarisiane: al che il critico ha replicato, in termini del tutto condivisibili, che «il realismo filosofico è categorialmente una cosa piuttosto diversa dal realismo letterario».

In secondo luogo, l'ermeneutica è consapevole che «il ritorno alla realtà senza mediazioni [...] è impossibile, perché qualsiasi realtà non può che essere mediata linguisticamente, nella vita quotidiana, nel pensiero e in qualsiasi altra attività umana» (49). In altri termini, dal linguaggio non si può uscire per cogliere il mondo 'così com'è'; anche la percezione sensoriale apparentemente più diretta è educata, plasmata e raffinata dall'esperienza linguistica, cioè da precedenti descrizioni che insegnano come e che cosa percepire, che mostrano elementi e peculiarità prima inavvertite. E lo stesso vale per l'appello a quei 'fatti concreti' che, in maniera spiccia e intimidatoria, sono messi avanti dal realismo filosofico per invalidare qualsiasi narrazione o rappresentazione soggettiva. In tal senso, con esempi apparentemente casuali ma che in realtà rinviano a Ferraris e a Tarski, «il filosofo che batte la testa contro il muro, il gradino che fa inciampare, la pioggia, sono tutti eventi che dovrebbero convincerci che il mondo esiste davvero, anche fuori dal modo in cui ce lo rappresentiamo» (Bartezzaghi). Ma anche questa, a sua volta, è una rappresentazione, cioè un racconto dei fatti che vuole convincerci che il racconto stesso è finito, che è meglio abbandonare le fantasie e le chiacchiere. Al contrario, «la rappresentazione della realtà non incomincia quando ne parliamo, bensì quando la percepiamo». È possibile, almeno sino a un certo grado di auto-determinazione, scegliere l'uno o l'altro modo (narrazione, giudizio, orizzonte ideale, scala di valori) attraverso cui rappresentarci il mondo; «ma pensare che la realtà ci si dia in modo diretto – fuori da ogni *storytelling* – non è a sua volta realtà: è la più perfetta e compiuta delle illusioni» (Bartezzaghi).

Se, quindi, il pensiero ermeneutico è consapevole che la realtà è più ricca, complessa e articolata di quanto suppongono le ontologie oggettivistiche, e soprattutto è consapevole che essa è inevitabilmente mediata dal linguaggio, non può stupire che anche in Bertoni l'ermeneutica abbia un ruolo centrale: non nel senso di una dipendenza angusta e vincolante da precisi paradigmi filosofici (nonostante una certa presenza di Ricœur), ma come orizzonte interpretativo generale dell'esperienza letteraria. Lo dimostra il fatto che, nel modello plurale e flessibile di realismo proposto da Bertoni, il livello finale e riassuntivo, quello cognitivo, viene appunto a coincidere con l'ermeneutica: se è vero che tale stadio ultimo del realismo letterario è definito come «luogo di transazione del senso, punto di passaggio [...] da una semiotica a un'ermeneutica del reale» (Bertoni 342). Proprio in tale chiave specificamente ermeneutica, lo studioso attribuisce un ruolo esemplare alla narrativa di Don DeLillo: autore che in generale, «per ricchezza tematica, raffinatezza stilistica, complessità semiotica e pregnanza ermeneutica» (317), incarna nella maniera più efficace il suo modello quadri-partito di realismo. Ad esempio, Bertoni segnala come cruciale il fatto che lo scrittore Bill Gray, uno dei personaggi centrali di *Mao II* di DeLillo, «assegna alla scrittura una funzione al tempo stesso ermeneutica e terapeutica» (363): quella di portare alla luce la consapevolezza del mondo presente, di aumentare il flusso dei significati che lo attraversano e lo strutturano, di spiegare al personaggio chi propriamente è – e al contempo, quella di lenire la sua solitudine e il suo dolore.

Difficile, davvero, trovare un'esemplificazione più pregnante delle funzioni della *mimesis* in quanto attività produttiva e cognitiva, peculiare forma di conoscenza del mondo umano. Roberto Rossellini diceva che il realismo è «la forma artistica della verità». E non c'è in fondo modo migliore per definire la più elevata, complessa articolazione della scrittura realista, che prescindere da qualunque ruolo servilmente riproduttivo e che sfrutta la finzione per offrire un'ermeneutica del mondo reale. (363–64)

Quello così assegnato alla letteratura è, ancora una volta, un compito interpretativo generale, che non implica l'adesione puntuale all'una o all'altra proposta teorica specificamente riconducibile all'ermeneutica – o meglio, che rinvia all'ermeneutica come orizzonte generale di pensiero, come *koinè* che accomuna tutti i tentativi (filosofici, sociologici, storiografici, psicologici, artistici, letterari) di comprendere e interpretare il mondo nella sua inesauribile complessità, senza facili scorciatoie di tipo riduttivo, tecnocratico o populista; ed è consapevole che, non solo nell'esperienza letteraria, la realtà tende sempre alla verità, cioè ad una sua verità ulteriore, non depositata negli oggetti 'così come sono', bensì affidata all'interpretazione: giacché appunto «la realtà "stessa" non parla da sé» (Vattimo 95).

Per quanto tale *koinè* ermeneutica sia stata, talvolta, biasimata dai suoi stessi promotori, in quanto a rischio di eccessiva genericità, la sua applicazione alla letteratura si basa su nuclei filologicamente ben precisi, ovvero sulla centralità del concetto di *mimesis* nelle pagine che Gadamer dedica, in *Verità e metodo*, all'analisi dell'esperienza estetica, con rilievi che fra l'altro potrebbero fornire un'ulteriore base teorica alle riflessioni di Bertoni. La *mimesis* è un concetto centrale per Gadamer in quanto l'arte, come abbiamo già visto, non è creazione dal nulla, ma parte inevitabilmente dalla realtà preesistente: tale realtà, come è ovvio, non viene incorporata nel testo letterario nella sua oggettività, come presuppone o auspica il realismo filosofico più ingenuo, ma viene riprodotta attraverso quella che in *Verità e metodo* è una mimesi aristotelica re-interpretata in senso hegeliano, ossia con un'eminente funzione conoscitiva. In tal senso, «il concetto di imitazione può servire a descrivere il gioco dell'arte solo nella misura in cui si tiene presente il significato conoscitivo insito nell'imitazione» (Gadamer 145), appunto in quanto nell'esperienza artistico-letteraria il conosciuto è portato alla luce, perviene al suo vero essere, si mostra come ciò che è veramente, viene liberato dalla casualità e accidentalità dei suoi modi di apparire. La *mimesis* infatti non è la copia, ma la manifestazione di ciò che è rappresentato.

Il rapporto mimetico originario [...] non implica dunque soltanto che il rappresentato è presente in esso, ma che esso viene in luce in modo più autentico e proprio. Imitazione e rappresentazione non sono soltanto ripetizione e copia, ma conoscenza dell'essenza. [...] L'imitazione, in quanto rappresentazione, ha dunque una eminente funzione conoscitiva. Su questa base, il concetto di imitazione poté bastare a fondare la teoria dell'arte finché il significato conoscitivo dell'arte non fu messo in discussione. (147)

Ancora una volta, tale conoscenza artistico-letteraria non è di tipo fattuale, referenziale o empirico (dai *Promessi sposi*, se sono attendibili, traggio conoscenze storiche precise sulla peste milanese del 1630; *Guerra e pace* mi trasmette informazioni veritiere, anche se incomplete – la «testa di Tolstoj» è quella che è – sulla campagna napoleonica in Russia e sulla strategia di Kutuzov; *Moby Dick* è un romanzo di pesca, da cui apprendo curiose e interessanti notizie sull'attività baleniera statunitense nell'Ottocento): che è quanto affermano gli avversari della letteratura, suggerendo che tali notizie si potrebbero ottenere meglio e in modo più esauriente da enciclopedie, testi tecnici o volumi storiografici. Quella trasmessa dalla letteratura è una conoscenza (è l'esperienza di una verità) a carattere simbolico e metaforico, che non può essere racchiusa in un'affermazione conclusiva e formulata una volta per tutte, nel dogma monosemico dell'esplicitazione definitiva, come se fosse un'osservazione scientifica; è una conoscenza che, proprio per le sue valenze e risonanze umane, è sempre aperta alla pluralità delle interpretazioni.

## Bibliografia

- Bartezzaghi, Stefano. "La guerra non è un videogioco." *La Repubblica* 7 dicembre 2015. Stampa.
- Benjamin, Walter. *I «passages» di Parigi*. Ed. Rolf Tiedemann e Enrico Ganni. Trad. Renato Solmi *et al.* Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- Berardinelli, Alfonso. "Attacco al New Realism di Maurizio Ferraris. Lo scontro filosofico su MicroMega che mette a nudo tutti i limiti di Flores." *Il Foglio quotidiano* 8 aprile 2015. Stampa.
- Bertoni, Federico. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi, 2007. Stampa.
- Calvino, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Daniela Piazza Editore, 2013. Stampa.
- D'Agostini, Franca. *Realismo? Una questione non controversa*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013. Stampa.
- Dal Lago, Alessandro. *I benpensanti. Contro i tutori dell'ordine filosofico*. Genova: Il Melangolo, 2014. Stampa.
- D'Angelo, Paolo. *Eстетica*. Roma-Bari: Laterza, 2011. Stampa.
- Di Cesare, Donatella, Corrado Ocone e Simone Regazzoni, eds. *Il nuovo realismo è un populismo*. Genova: Il Melangolo, 2013. Stampa.
- Donnarumma, Raffaele. "La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo." *Between* IV.8 (2014): n. pag. Web. 7 marzo 2016.
- Ferraris, Maurizio. *Eстетica razionale*. Milano: Cortina, 1997. Stampa.
- . *La fidanzata automatica*. Milano: Bompiani, 2007. Stampa.
- . *L'ermeneutica*. Roma-Bari: Laterza, 1998. Stampa.
- . *Realismo positivo*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2013. Stampa.
- Gadamer, Hans Georg. *Verità e metodo*. Ed. Gianni Vattimo. Milano: Bompiani, 1989. Stampa.
- La Porta, Filippo. *Meno letteratura, per favore!*. Torino: Bollati Boringhieri, 2010. Stampa.
- Menzio, Pino. "Fatti e interpretazioni. Nietzsche, Saer, Sartre, Cortázar." *Artifara* 15 (2015): 115–46. Web. 7 marzo 2016.
- . *Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*. Bergamo: Moretti & Vitali, 2002. Stampa.
- . "Pietas, mitezza, felicità dello sguardo. Per un'etica debole della letteratura." *Enthymema* XIII (2015): 123–44. Web. 7 marzo 2016.
- . "Ritorno alle cose, amore per le cose. Lo spazio etico della letteratura." *Enthymema* X (2014): 69–93. Web. 7 marzo 2016.
- Proust, Marcel. *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*. Trad. Giovanni Raboni. Milano: Mondadori, 1995. Stampa.



- Rigotti, Francesca, ed. *Paradoxa* VI/3, *New Realism. Molto rumore per nulla* (luglio-settembre 2012). Stampa.
- Rovatti, Pier Aldo. *Inattualità del pensiero debole*. Udine: Forum, 2011. Stampa.
- Siti, Walter. *Il realismo è l'impossibile*. Roma: Nottetempo, 2013. Stampa.
- . "La fine delle storie. C'è tanta fantasia anche dentro la non-fiction." *La Repubblica* 19 luglio 2013. Stampa.
- . "L'inganno della realtà. Conversazione con Walter Siti." Ed. Alessia Cervini e Daniele Dottorini. *Fata Morgana* 21 (2013): 7-14. Stampa.
- Tinelli, Giacomo. "Realismo. Quale ritorno?" *Between* IV.8 (2014). Web. 7 marzo 2016.
- Vattimo, Gianni. *Della realtà. Fini della filosofia*. Milano: Garzanti, 2012. Stampa.
- Zoppelli, Giuseppe. *Etica della parola poetica*. Udine: Campanotto, 2009. Stampa.
- . "Parole sepolte: il 20 gennaio della poesia." *Etica e letteratura* (novembre 2013). Web. 7 marzo 2016.