

Magris, Vila-Matas e la letteratura come conoscenza. Un'attenuazione della polemica contro il romanzo postmoderno

PINO MENZIO

Riassunto

La letteratura è una forma di conoscenza e interpretazione della realtà. Questa funzione centrale, qui analizzata leggendo in parallelo *Un altro mare* di Claudio Magris e *Dottor Pasavento* di Enrique Vila-Matas, è comune tanto ai romanzi realisti quanto alle narrazioni postmoderne; ciò consente di attenuare le frequenti e vivaci polemiche fra queste poetiche. La letteratura non ha però carattere performativo, cioè non spinge direttamente il lettore all'azione, come la pubblicità o il testo di un contratto. Questo è un suo pregio, e non una mancanza, come pare ad alcuni prosecutori della linea filosofica Austin-Searle.

Parole chiave: Filosofia della letteratura, realismo letterario, postmodernismo, nuovo realismo.

Resumen

La literatura es una forma de conocimiento y de interpretación de la realidad. Esta función central es la que se analiza aquí, leyendo en paralelo *Un otro mare* de Claudio Magris y *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas, puesto que es común tanto a las novelas realistas como a las narraciones posmodernas. Esto permite atenuar las frecuentes y animadas polémicas entre estas poéticas. La literatura no tiene carácter performativo, es decir, no incita directamente al lector a la acción, como la publicidad o el texto de un contrato. Es una de sus características positivas; no se trata, por tanto, de una carencia, como puede parecerles a algunos de los seguidores de la línea filosófica Austin-Searle.

Palabras clave: Filosofía de la literatura, realismo literario, posmodernismo, nuevo realismo.



In tutti gli ambiti, modalità e livelli della riflessione e della pratica letteraria, è pressoché indiscussa la constatazione che la letteratura è una forma di conoscenza del mondo. Tale funzione conoscitiva, come abbiamo già sottolineato, indebolisce o decostruisce la contrapposizione teorica secca e insanabile tra realtà e finzione, documento e fantasia, osservazione e invenzione: se si vuole, mette in crisi quella contrapposizione, tanto cara al realismo filosofico ingenuo, tra il "mondo corpulento, quello per l'appunto che si offre sotto la modalità dell'*aisthesis*" (Ferraris, 1997: 142), e la "vuota escogitazione di cose finte e di eterocosmi" tipica dell'arte, laddove i poeti, "gli artisti e i fantasti sono stretti da un'unica vacuità, quella del confondere il possibile con il reale" (Ferraris, 1997: 570). La letteratura svuota di significato tale contrapposizione proprio nel suo porsi come spazio conoscitivo terzo, né tangibilmente "reale" né astrattamente fantasmatico, e come tale capace di conciliare, nella sua funzione di

conoscenza del mondo, cose e parole, referenti e segni, empiria e linguaggio, fatti e interpretazioni (Menzio, 2016). Ma nel suo operare spontaneo, trasversale e diffuso (nel suo essere presente in *qualsiasi* creazione letteraria riuscita), la funzione conoscitiva della letteratura rende poco plausibile (o decostruisce *tout court*) anche l'alternativa secca e rissosa tra scrittura realista e scrittura postmodernista, almeno nei termini in cui viene sussunta nell'attuale dibattito giornalistico-culturale. Infatti, se tanto l'una quanto l'altra sono esperienze letterarie, saranno entrambe caratterizzate in astratto e in concreto, con buona pace di mille polemiche, dalla funzione conoscitiva propria della letteratura. E se a ciò si aggiunge che tale funzione conoscitiva accomuna il realismo *letterario* e il postmodernismo *letterario*, ma è totalmente respinta dal realismo *filosofico*, almeno nelle sue versioni italiane più ingenua (c. d. "nuovo realismo"), si vedrà che la battaglia tra realismo e postmodernismo in filosofia, ormai per più versi stucchevole, non ha nulla a che vedere con la battaglia tra realismo e postmodernismo in letteratura.

Queste affermazioni, inevitabilmente generali, possono essere verificate e documentate analizzando un tema specifico – quello della cancellazione, annullamento o scomparsa dell'individuo – quale appunto emerge in due romanzi contemporanei di argomento comparabile, ma di impianto diegetico rispettivamente realista e postmoderno. Il primo di essi è *Un altro mare* di Claudio Magris (1991), un romanzo breve che, in forme narrative sostanzialmente tradizionali (cioè non-postmoderne), ripercorre la vicenda storica e umana di Enrico Mreule, amico fraterno del filosofo goriziano Carlo Michelstaedter. Dopo il suicidio di quest'ultimo, che lo vedeva come un modello della "vita persuasa" da lui teorizzata, Mreule si sente in qualche modo investito del compito di proseguirne il percorso filosofico – e tuttavia, schiacciato dal peso umano e culturale di questa eredità, decide di annullarsi. Fugge in Patagonia a fare il *gaucho*, insegna per qualche anno, oscuramente, latino e greco al Seminario di Gorizia, e infine si ritira in Istria in un anonimato tale che, in termini storico-documentali, numerose edizioni delle opere di Michelstaedter, per altro verso più che rigorose, lo fanno morire nel 1933, retrodatandone la scomparsa di circa 26 anni. La narrazione di Magris, come abbiamo già detto, è estranea a qualsiasi suggestione postmoderna; giovandosi dell'accesso diretto all'epistolario di Mreule, nonché a testimonianze personali di amici e conoscenti, *Un altro mare* ha spesso tratti quasi saggistici, che ne fanno una sorta di romanzo-saggio biografico (cosa, va da sé, assai diversa dalla biografia romanzata). Si ha così una narrazione pacata e riflessiva, ricca di osservazioni umane, con frequenti aperture lirico-descrittive che rappresentano un motivo di notevole fascino, ma anche di coerente profilatura (o contro-profilatura) affettiva delle vicende in gioco, una sorta di reazione o controcanto interno di questo "libro di grande pietà su un uomo inconsapevolmente spietato, anche con se stesso" (Pellegrini, 1997: 135).

I riferimenti teorici della scelta di annullamento di Mreule, così come li individua *Un altro mare*, sono dati principalmente da Michelstaedter e Schopenhauer; ma un ruolo di rilievo ha anche Richard von Schubert-Soldern, un professore che, senza aver mai dato alcuna spiegazione in merito, aveva rinunciato alla cattedra di filosofia teoretica all'Università di Lipsia, per lavorare prima come supplente a Maribor, e poi come insegnante di storia, geografia e filosofia al liceo di Gorizia. Ma in realtà, secondo Magris, quella di Mreule è una mislettura di Michelstaedter, un'interpretazione estremizzata e fin troppo rigorosa, ispirata a una fedeltà strettamente filologica alla lettera, e non allo spirito dei testi dell'amico. Se infatti, per Michelstaedter, la persuasione è il possesso della propria vita, esperienza e persona nel tempo specificamente presente (è la capacità, già tipica dell'eterno ritorno di Nietzsche, di vivere pienamente l'istante senza sacrificarlo ad una concezione edipica del tempo, ovvero a quella corsa in avanti in cui il senso di ogni attimo risiede sempre nell'attimo successivo, in qualcosa che deve venire o che si spera venga quanto prima, con il risultato di vanificare la vita, di dislocarla assialmente, di bruciarla nell'attesa che passi il più presto possibile), questo consistere nel

presente implica il rifiuto di qualsiasi ipertrofia dell'io, la riduzione del proprio preteso ruolo cosmico, la rinuncia al successo e alla visibilità –insomma, la rinuncia alla Volontà di Schopenhauer; ma non implica il venir meno dell'amore per il mondo: "Eppure il sorriso di Carlo è un'acqua fresca e chiara, la persuasione dovrebbe essere bere quell'acqua, come Carlo sotto la fontana nel cortile della scuola, senza arsura ma senza sazietà. Lasciarla scorrere, quell'acqua, non chiudere la sorgente" (Magris, 1991: 29).

Del tutto diversa è la soluzione adottata da Mreule, che si dispone invece nel segno della chiusura, dell'indifferenza affettiva e del progressivo inaridimento, in una dimensione di vita in cui "l'etica della rinuncia" si sposa all'"estetica della negazione" (Pellegrini, 1997: 131). Tale distacco dal mondo determina in lui un ascetismo sempre più rancoroso:



Ma forse bisogna estinguere non solo la vanità di successo bensì ogni volere, pure la volontà di bene che sorrideva in quegli occhi scuri [di Carlo Michelstaedter], pure l'esigenza del valore, perché ogni esigenza incalza e brucia il presente... Perché proprio lui dovrebbe sbrogliare questi nodi, lui che non ama le vertigini ma starsene sdraiato, fumando le sigarette che si fa da solo, a guardare il mare? Anzi anche il mare è troppo, perché gli rilancia la grande promessa di felicità e la grande ricerca di significato, che – come ogni ricerca – soffoca la felicità. Meglio la terra, torpida sotto il piede. È stato un abuso. Carlo non doveva fargli intravedere qualcosa che lui non potrà mai raggiungere, ma senza la quale è così difficile vivere. (Magris, 1991: 60)

Come abbiamo accennato, il tema della cancellazione, scomparsa o auto-annullamento del soggetto ricorre non solo in *Un altro mare*, ma anche in un altro romanzo di impianto assai diverso, *Dottor Pasavento* di Enrique Vila-Matas (2005): una tipica autofiction postmoderna in cui la voce narrante, quella di uno scrittore spagnolo di fama, descrive e giustifica il suo progressivo allontanarsi dal mondo, in un consapevole, strategico percorso di occultamento che lo fa perdersi nell'anonimato, e infine scomparire del tutto. Anche qui, come in Magris, ricorrono tratti narrativi di tipo saggistico, in quanto la vicenda è ripercorsa (ma, ancor prima, è vissuta) dal protagonista richiamandosi agli esempi di altri scrittori quali Jerome Salinger, Thomas Pynchon, Emmanuel Bove e Robert Walser: con la marcata prevalenza di quest'ultimo che, oltre a scomparire dal mondo in termini concreti, ha tematizzato questa scelta di vita nei propri scritti. Si ha così una peculiare ripresa delle opere di questi autori, anche attraverso citazioni dirette, e una rivalutazione del loro significato culturale più ampio; e tale approccio in qualche misura saggistico è confermato anche dai titoli delle sezioni del volume (*La scomparsa del soggetto, Il mito della scomparsa, Scrivere per assentarsi*). Questi ed altri tratti postmoderni, però, non impediscono la concretezza dell'insieme narrativo: che risulta garantita non solo dal rinvio a figure letterarie autentiche, cioè ad autori "veri", ma anche dalla resa fedele di specifici nuclei psicologici, primo fra tutti l'alternarsi tra il compiacimento per la propria scomparsa dalla sfera pubblica, e la disperazione per la subitanea, assoluta indifferenza del mondo in proposito. A ciò si aggiunge, sempre in termini di concretezza ed efficacia narrativa, la ripresa del tema walseriano della prossimità alle cose, che sembra travalicare in diverse descrizioni di Vila-Matas. Questo tema è particolarmente interessante, ai nostri fini più generali, perché è esplicazione primaria di un nucleo etico centrale della letteratura, quella *pietas* o amore per il mondo che connota affettivamente la conoscenza poetica e narrativa, e fonda la sua capacità di conservare nella memoria del lettore cose, persone ed eventi che andrebbero altrimenti perduti (Menzio, 2010; 2014; 2015). In tal senso, anche Walser va inserito a pieno titolo tra quegli autori che, nelle loro opere, tematizzano esplicitamente questo ruolo della letteratura.

Tale atteggiamento di vicinanza, di attenzione e di amore risulta particolarmente significativo se si guarda alle cose marginali, a quegli oggetti secondari e trascurati che nessuno sarebbe disposto a prendere in considerazione. Infatti, come è stato osservato, "il modo in cui Walser infonde loro un'anima, grazie a un atto di totale identificazione ed empatia, rivela che forse alla fine i sentimenti sono più profondi proprio là dove devono fare i conti con quanto di più effimero esista al mondo" (Sebald, 2006: 33). Quando, in termini al contempo reali e metaforici, si elide la lontananza del soggetto rispetto alle cose, esse a loro volta si accostano all'osservatore, gli vengono incontro con tenerezza, in una spontanea risposta affettiva che conferma quanto valga soffermarsi con attenzione davanti a tutte le forme, esperienze e immagini che la vita ci offre. È così possibile cogliere in esse lo scintillio della vita piena e inesprimibile, non soffocata dai giochi del potere, e sperimentare l'intimo conforto della natura, la cui bellezza concreta, varia e multiforme è sempre accessibile a chiunque lo desideri. Questi rilievi portano Vila-Matas a individuare un essenziale principio poetico, e allo stesso tempo etico, di Walser: l'idea che ogni avvenimento, per quanto quotidiano o banale possa apparire, merita di essere amato, e quindi valorizzato, attraverso la poesia, proprio perché essa è sede elettiva di tale affetto, è chiamata ad essere gentile, a irradiare amore, generosità e devozione, contrapponendo la propria forza strutturante e lenitiva alla sterilità dell'odio.

Una fra le più evidenti testimonianze di questa posizione etico-letteraria di Walser si ha ne *La passeggiata*, in particolare in quella sorta di *mise en abîme* del racconto, e insieme di enunciazione della sua poetica, che è la lunga dichiarazione del protagonista al funzionario governativo che vorrebbe aumentargli le tasse: cortese e circostanziata difesa che in realtà si risolve in un'apologia del passeggiare, presupposto e occasione indispensabile dell'attività creativa. Nucleo centrale ne è uno sguardo pieno di attenzione e di affetto per il mondo, capace di apprezzarne tutte le più minute manifestazioni.

Con grande attenzione e amore colui che passeggia deve studiare e osservare ogni minima cosa vivente: sia un bambino, un cane, una zanzara, una farfalla, un passero, un verme, un fiore, un uomo, una casa, un albero, una siepe, una chiocciola, un topo, una nuvola, un monte, una foglia, come pure un misero pezzettino di carta gettato via, sul quale forse un bravo scolaretto ha tracciato i suoi primi malfermi caratteri.

Le cose più sublimi e le più umili, le più serie come le più allegre, sono per lui in ugual misura care, belle e preziose. (Walser, 2013: 66)¹

Requisito base di questo atteggiamento di attenzione, devozione e amore per il mondo (intimamente letterario, e quindi del tutto diverso dalle posture del realismo filosofico ingenuo) è il venir meno dell'amor proprio, in una sorta di goethiano uscir fuori da se stessi per aprirsi al mondo. È appunto tale cambio gravitazionale (tale mutamento dell'asse ottico o visivo) ad attivare quella forma particolare dello sguardo, tipicamente letteraria, che stiamo analizzando –uno sguardo improntato alla mitezza e alla discrezione, che non pretende di impadronirsi delle cose in maniera chiara e funzionale, ma che al contrario le circonda con delicatezza, le salvaguarda tramite l'attenzione, la partecipazione e la cura. Non da ultimo, l'ammirazione per le cose di cui tale sguardo è tramite determina una vera e propria circolarità affettiva, un processo in cui all'attenzione, vicinanza e cura dell'osservatore corrisponde la gratitudine delle cose stesse, una loro intima e peculiare felicità (Menzio, 2015: 138-139, 142). L'uscita da se stessi verso le cose, per Walser, deve essere senza residui: il passeggiatore/scrittore "deve lasciare che il suo sguardo sollecito erri e si posi dappertutto con spirito fraterno, deve saper aprirsi solo alla vista e all'osservazione" (Walser, 2013: 66), tenendo a

¹ La traduzione è leggermente modificata.

debita distanza i propri problemi, bisogni, mancanze, rinunce e lamenti. Si configura così uno specifico dovere etico-letterario che, come tale, non compete solo al passeggiatore (al *Wanderer* romantico o post-romantico), ma anche, o soprattutto, al narratore, chiamato ad una piena partecipazione e condivisione di ciò che incontra nel mondo.

In ogni momento deve esser disposto a impietosirsi, a simpatizzare, ad entusiasinarsi, ed è sperabile che lo sia. Deve esser capace di esaltarsi nell'entusiasmo, ma altrettanto facilmente deve sapersi chinare verso le più minute esperienze quotidiane; ed è presumibile che sappia farlo. Ma il pieno, fiducioso abbandonarsi e ritrovarsi nelle cose, l'amore sollecito per ogni nuovo avvenimento, sono però anche, per lui, fonte di felicità, come ogni dovere adempiuto arricchisce e rende intimamente felice chi di tale dovere è consapevole. (Walser, 2013: 66-67)

Da un lato, come abbiamo già detto, questo atteggiamento si inserisce in una sorta di traiettoria circolare tra gli eventi del mondo, l'artista e l'opera, in un processo nel quale lo scrittore, grazie al proprio sguardo letterario affettivamente connotato, pieno di attenzione e dedizione, dà forma alle cose, persone e vicende del mondo con la sua opera, ma ne è al contempo formato: egli infatti "saluta con un cordiale benvenuto tutti gli incontri inattesi, si familiarizza, fraternizza con essi, li tramuta in corporeità tangibili, sostanziose, dà loro anima e forma, così come essi, dal loro canto, lo animano e lo formano" (Walser, 2013: 69). Dall'altro lato, però, questa pienezza di attenzione, cura e partecipazione "letteraria" minaccia sempre di capovolgersi nel vuoto. Alla fine de *La passeggiata*, infatti, con il declinare del giorno, emergono progressivamente ricordi dolorosi, antichi rimorsi, sofferenze e colpe pregresse ma ancora vive, che premono dal passato; il protagonista avverte senza rimedi la solitudine del suo presente, la mancanza d'amore – e soprattutto il presagio della morte, che in sé tutto riassume.

Nel contemplare terra, aria e cielo fui preso da un pensiero conturbante e irrimediabile: ero costretto a dirmi che ero un povero prigioniero fra cielo e terra, che tutti qui siamo ugualmente dei poveri reclusi e che per noi tutti non v'è alcuna via verso un altro mondo, se non quell'unica che ci conduce nella fossa buia, nel grembo della terra, giù nella tomba.

E così la florida vita, tutti i bei colori allegri, ogni gioia di vivere e umano significato, l'amicizia, la famiglia e la donna amata, l'aria dolce e piena di lieti, felici pensieri, le case paterne e materne, le care strade note, la luna e il sole alto e gli occhi e i cuori degli uomini, tutto un giorno dovrà scomparire e morire. (Walser, 2013: 97-98)

Qui l'atto della contemplazione poetica generale ("Nel contemplare terra, aria e cielo") e la forma elencativa che essa rapidamente assume, ben altrimenti che occasioni o luoghi espressivi della pienezza umana, precipitano nel nulla: come se dietro alla bellezza del mondo, nelle sue più varie forme e manifestazioni, non vi fosse altro che oscurità, desolazione e vuoto. Ciò conferma quanto più volte suggerisce Vila-Matas, ovvero che in Walser le "inaudite lodi alla felicità che dà la vita reale", l'insistito ed "euforico amore per il mondo visibile" (Vila-Matas, 2008: 175, 155), l'entusiasmo per la perfezione del quotidiano sono atteggiamenti che in realtà nascondono la malinconia, l'angoscia, la disperazione di fondo dell'autore. In tal senso la chiusa del racconto ("«Ho raccolto fiori solo per deporli sulla mia infelicità?» mi domandai, e il mazzolino mi cadde di mano. M'ero alzato per ritornare a casa: era già tardi, e

tutto si era fatto buio"; Walser, 2013: 99), nel suo radicale azzeramento, sembra l'amplificazione di un atto finale abbastanza tipico delle prose di Walser, laddove il protagonista-*Wanderer* abbandona d'un tratto la scena e scompare nel nulla, inghiottito dall'altrove o dalla tenebra.

Un esito sostanzialmente analogo si ha anche in *Non ho nulla*, il racconto breve che conclude i *Prosastücke*. Il giovane protagonista-*Wanderer*, al termine di una serena e partecipe passeggiata per la campagna, quando già scende la sera, si imbatte via via in diversi animali (un vitello, un cane, una capra) che gli si accostano affettuosamente, e lo seguono pieni di fiducia. Il giovane ha l'impressione che essi desiderino qualcosa da lui, che vogliano stringere un rapporto di amicizia, tale da consentire a ciascuno di essi di narrare la propria esistenza di animale; a ciò corrisponde però un crescente senso di impotenza, espresso ogni volta dal giovane con la risposta-*refrain* "non ho nulla". Con l'affinarsi e l'acutizzarsi di queste richieste di dialogo e prossimità ("Una capra che, non appena lo vide, gli si avvicinò e prese a seguirlo come fosse un essere bisognoso di comprensione, o volesse confidargli chissà che cosa sulla sua misera esistenza di capra"; Walser, 2009: 83), irrompe la consapevolezza che tale "non aver nulla" non è solo una povertà materiale, da trovatello di campagna –è la testimonianza di un abisso comunicativo e creaturale, di una frattura dei codici, di una condanna al contempo naturale, biologica e metafisica all'assenza di relazioni: perché i soggetti che chiedono il dialogo non possono, per costituzione, accedere alla parola, "non conoscono una lingua e non possono parlare".

Proseguendo non riusciva a togliersi dalla testa quegli animali che avrebbero voluto aver qualcosa da lui –la capra, il cane, il vitellino–, che avrebbero voluto stringere amicizia con lui e volentieri gli avrebbero narrato della loro muta, paziente, ottusa esistenza, che non conoscono una lingua e non possono parlare, che vengono al mondo prigionieri e asserviti all'utilità degli uomini, che gli volevano bene come lui ne voleva loro, che avrebbe più che volentieri preso con sé e che forse, a loro volta, volentieri lo avrebbero accompagnato, e che avrebbe tanto desiderato aiutare a evadere dall'angusto, misero regno degli animali per conquistare un'esistenza più libera e felice. (Walser, 2009: 83)

Anche in questo caso, come già nella *Passeggiata*, la pienezza del mondo, il rigoglio della natura e la letizia del percorso campestre si capovolgono nel nulla, nell'impotenza di fronte al dolore muto e inesprimibile, nella disperazione più radicale ("Ma io non sono nulla, non posso nulla, non possiedo disgraziatamente nulla"; Walser, 2009: 83-84); e il *Wanderer* crolla al margine del cammino.

In quella gli balzò agli occhi la bellezza del mondo, e rivide quegli animali; vide quanto tutti i suoi amici, uomini e animali, siano abbandonati alla loro sorte, e non poté più proseguire. Si abbandonò sul prato, non lontano dalla strada, e pianse amaramente. (Walser, 2009: 84)²

Forse una delle manifestazioni più laceranti di questo alternarsi tra pienezza e svuotamento, e del subitaneo prevalere di quest'ultimo, è data dalla chiusa di una delle prose di *Poetenleben*, *Dalla vita di Tobold*, nella quale il soggetto narrante ricorda un periodo di lavoro come servitore in un antico castello nobiliare. Dopo descrizioni di sfarzo ed eleganza, di uno stile di vita sostanzialmente inaccessibile all'umile domestico, e dopo la rievocazione di passeggiate nei dintorni del castello pervase da un senso di esaltazione sin troppo incontenibile

² La traduzione è leggermente modificata.

(“Felicità, allegria, ardimento, diciamo pure anche spavalderia, mi pervadevano tutte le membra, da cima a fondo, fin dentro al cuore, alle braccia, alle gambe, alle mani, dentro la testa e giù giù fino alla punta dei piedi. O estasi!”; Walser, 1985: 100), con riflessioni o incrinature apparentemente marginali, ma in realtà portatrici di una consapevolezza insanabile (“Sì, nella vita vi sono momenti in cui non riusciamo assolutamente a spiegarci perché siamo così di buon umore”; Walser, 1985: 100), il racconto si chiude nel più inquietante, tremendo dilatarsi del vuoto.

Sempre graziosissimo era il povero, umile paesino.


A poco a poco venne l’inverno.

A volte l’intero castello era pieno di ospiti, altre volte tutto era silenzio, dimodoché noi della servitù un po’ eravamo sovraccarichi di lavoro, un po’ invece disoccupati a tal punto che non avevamo letteralmente più nulla da fare. (Walser, 1985: 101)

Come abbiamo avuto occasione di sottolineare in un’altra sede, queste esperienze intime e personali (capovolgimento del pieno nel vuoto, passaggio immediato o bipolare dall’euforia all’abbattimento) hanno un carattere propriamente depressivo; e tuttavia, in un ambito di senso più generale, esse testimoniano la radicale ambivalenza del “sì alla vita” nietzscheano, che implica l’adesione tanto agli aspetti positivi dell’esperienza, quanto a quelli radicalmente negativi. In quest’ottica, il crollo dei personaggi walseriani rappresenta propriamente l’altra (e inevitabile) faccia dell’atteggiamento di amore, vicinanza, devozione ed empatia per tutte le manifestazioni del reale, per quanto secondarie o minori esse siano: atteggiamento in cui l’entusiasmo, se non talvolta l’eccesso, della partecipazione si risolve in una crescita dell’esposizione, e quindi della vulnerabilità, del soggetto. Come abbiamo appena visto, in Walser questa posizione etico-letteraria (questa esposizione al mondo, produttrice o acutizzatrice della vulnerabilità personale) rischia di avere esiti traumatici, se non intimamente distruttivi: e tuttavia ad essa, per quanto gradualizzando, non si può rinunciare in linea di principio, in quanto è tramite di una specifica forma di conoscenza, di un contatto con il mondo altrimenti impossibile.

Ritornando peraltro all’opposizione tra Magris e Vila-Matas, o meglio tra l’impianto narrativo tradizionale di *Un altro mare* e quello postmoderno di *Dottor Pasavento*, non può stupire che quest’ultimo abbia una marcata connotazione meta-letteraria, raggiunta in particolare proponendo una sorta di doppia delega. Sempre più fittamente verso la fine del volume, infatti, Vila-Matas configura la più netta contrapposizione fra realtà e verità: ovvero, “«Ciò che più mi piace del suo microgramma così come della sua opera postmoderna in generale è che per lei quello che conta non è la realtà, bensì la verità», mi disse Humbol. Incisi nella memoria l’intera frase, la differenziazione tra realtà e verità” (Vila-Matas, 2008: 248). Tale consapevolezza, sempre secondo il soggetto narrante, “mi dà motivo di sospettare della realtà e chiedermi quale sarà l’autentica verità di fondo, quella che senza dubbio deve esserci dietro questa realtà così complice delle apparenze e delle false luci” (Vila-Matas, 2008: 264). Ciò che però è interessante è che qui, in termini teorici e narrativi, il polo della realtà tangibile, materiale e concreta attrae (richiama a sé, incorpora, sussume) anche quello della finzione letteraria: quasi a suggerire che la contrapposizione secca realtà-finzione, fatti-interpretazioni, empiria-fantasia, riscontro-vaniloquio (la dicotomia *hard* che struttura il realismo filosofico ingenuo) è troppo grossolana per conoscere e interpretare il mondo, cioè per cogliere la verità del reale. Da questa constatazione, che corrisponde al più comune buon senso, deriva appunto la doppia delega di cui dicevamo. Da un lato, la narrativa di finzione, invenzione e fantasia viene delegata dal protagonista a un altro scrittore, Humbol: “Di fatto vidi immediatamente in tutta la

sua chiarezza che il recupero da parte di Humbol dell'immaginazione narrativa liberava me dalla mia [...]. Era perfetto. Humbol mi aveva fatto la cortesia di sottrarmi il mondo della finzione. Non mi sarei potuto sentire più grato per il suo gesto" (Vila-Matas, 2008: 274) – dove l'aspetto più importante di tale delega è appunto il legame tra realtà e finzione, e la contrapposizione di entrambe alla verità.



Contenni la voglia di dirgli che era perfetto che fosse lui, da lì in poi, ad accollarsi le finzioni su quella via di Parigi, quelle finzioni originate dalla realtà. Mi sarebbe piaciuto dirgli che se lui si occupava del fattore immaginativo, io potevo dedicarmi finalmente alla verità, alla ricerca della verità, solitamente nascosta dietro la realtà e anche dietro la maggior parte delle finzioni letterarie. (Vila-Matas, 2008: 274-275)³

Dall'altro lato, però, la stessa scrittura "veritativa" a cui l'io narrante mira è delegata a Ingravallo, personaggio il cui nome rinvia al protagonista del *Pasticciaccio* di Gadda, e che qui è una sorta di *alter ego*, doppio o "voce interiore" (Vila-Matas, 2008: 12, 139, 285) del soggetto narrante: che alla fine trasmette appunto ad Ingravallo i quaderni, taccuini e foglietti su cui annota le proprie prose brevi, redatte in una scrittura sempre più minuta, alla Robert Walser. Nelle pagine conclusive, l'autore dell'opera risulta essere propriamente Ingravallo: quasi a suggerire che questa autofiction letteraria, anziché un trionfo dell'ego autoriale metamorfizzato in mille guise, vuole piuttosto essere una testimonianza della sua vanificazione, e più in generale dell'eclissi dell'io tardo-moderno.

E se ne va. Ma poco dopo torna, torna giusto quando sono io a calarmi nel silenzio, e allora Ingravallo torna con uno dei suoi racconti. Ieri se n'è uscito con la storia di qualcuno che si sarebbe perso a Siviglia, per poi viaggiare nel Nord della Svizzera dove avrebbe visto lapidi verticali nella neve finendo per cercare, attraverso l'enigma della poesia, la verità dell'unica strada della sua vita. La storia di uno che la bellezza del mondo induceva alla desolazione, la storia di uno che adesso se ne va, però rimane, però se ne va. Però ritorna. (Vila-Matas, 2008: 297)

Come è ovvio, il tema della scomparsa, annullamento o cancellazione del soggetto si articola in modi e direzioni assai diverse nei due romanzi che abbiamo analizzato. Nel protagonista di Magris mette capo a una scelta di aridità creativa e di esclusione della scrittura, in Vila-Matas no; nel protagonista di Magris si risolve in una mancanza di amore per il mondo, in Vila-Matas no, specie nei luoghi in cui *Dottor Pasavento* si richiama al magistero di Walser. Ma in entrambi i romanzi si attiva, e non può non attivarsi, la funzione di conoscenza propria della letteratura: l'uno e l'altro descrivono e interrogano una medesima verità umana (meglio, quella che solo in astratto pare una medesima verità) al fine di conoscerla, comprenderla e interpretarla nella sua costitutiva e positiva inesauribilità. Appunto in tal senso, il compito della letteratura è quello di dare luce e voce alla molteplicità del reale nelle sue articolazioni, differenze, sottigliezze e sfumature; di mostrare che ciò che il pensiero astratto rubrica nella stessa categoria (che le ontologie analitiche rubricano nelle stesse categorie economicamente funzionali) è invece sede di specificità, di particolari fra loro non intercambiabili. In termini di riuscita letteraria, si può senz'altro preferire l'uno o l'altro romanzo: ritenendo ad esempio che

³ Per il legame realtà-finzione cfr. anche Vila-Matas, 2008: 289 ("Nei giorni che viviamo, pensavo, la verità va in una direzione ben diversa rispetto alla realtà e, ovviamente, lontanissima dalla finzione") e 291 ("Fai bene a delegare a Humbol tutte le indagini sulla realtà. Che inventi lui, intendo dire che scriva lui i romanzi, anche se fossero romanzi scritti nell'aria").

le rappresentazioni di *Un altro mare* siano troppo convenzionali per dire qualcosa di davvero nuovo, o che viceversa i giochi di specchi di *Dottor Pasavento* siano troppo compiaciuti, e alla lunga stucchevoli, per essere davvero convincenti –o forse, più plausibilmente, ritenendo che entrambi i romanzi sono interessanti e di buona qualità, *ciascuno nel suo genere*: se è vero che le poetiche non sono migliori o peggiori di per sé, in astratto, ma solo in base ai risultati concretamente forniti dalle singole opere.

Ad ogni modo, ciò che non si deve dimenticare è che si tratta in entrambi i casi di letteratura. Questa constatazione, del tutto ovvia, permette infatti di evitare un equivoco di cui abbiamo già ampiamente parlato, quello di coloro che, per difendere la poetica del realismo in contrapposto alla poetica del postmodernismo, orecchiando certe semplificazioni giornalistiche, fanno appello ad un pensiero filosofico, il “nuovo realismo”, che non solo non c’entra niente con la letteratura, ma che anzi la svaluta radicalmente (Menziò, 2016). Certo le discussioni in ambito letterario e poetologico, non di rado assai accese, sono comunque un segno di vitalità, e dunque sarebbe ingiusto richiamare in proposito gli infelici polli di Renzo (le cui teste sbattute qua e là, nel cap. III dei *Promessi sposi*, “intanto s’ingegnavano a beccarsi l’una con l’altra, come accade troppo sovente tra compagni di sventura”): anche se è difficile negare la crisi della letteratura nell’epoca delle tecnoscienze e dell’economia, cioè del nichilismo compiuto. Nel caso specifico, prendendo anche troppo sul serio la questione, i cultori del realismo letterario fanno pensare ad uno di quegli stati ai confini dell’impero romano che, per dirimere le proprie controversie con un vicino, pensavano bene di appellarsi a Roma (l’oggettivismo tecno-scientifico), finendo ben presto conquistati insieme con il proprio rivale. In altri termini, il pericolo di queste difese improprie del realismo letterario è quello di buttare anche il bambino (la letteratura *in toto*) insieme con l’acqua sporca (l’eventuale vaniloquio o auto-finzione postmoderna); ovvero, ancor prima, quello di scegliersi nella più perfetta buona fede, come responsabile ontologico dei reparti di maternità, nientemeno che il Re Erode.

Che queste controversie endo-letterarie rischino di essere solo nominali o generiche è testimoniato anche da *Realismo e letteratura* di Federico Bertoni, uno fra i più ampi e significativi studi recenti sul tema, le cui pagine conclusive attribuiscono un ruolo esemplare alla narrativa di Don DeLillo, scrittore spesso ricondotto al postmodernismo e che tuttavia, “per ricchezza tematica, raffinatezza stilistica, complessità semiotica e pregnanza ermeneutica” (Bertoni, 2007: 317) –cioè i quattro ambiti in cui si esplica il modello di realismo proposto da Bertoni, in cui “ermeneutico” corrisponde a “conoscitivo”– sembra superare le manifestazioni più tipiche del postmodernismo stesso. Particolarmente in *Underworld*, infatti, DeLillo “esemplifica alla perfezione la capacità della letteratura di rivelare il lato nascosto del reale, di esprimere il non detto o ciò che non può essere detto in nessun altro modo. Nei termini di Calvino: «quella particolare intelligenza del mondo che la letteratura e solo la letteratura può dare»” (Bertoni, 2007: 358). Il romanzo diviene così un modo intensivo e concentrato del pensiero, lo strumento di una vera e propria illuminazione intellettuale: è “una forma di interrogazione dell’esperienza che fa leva sull’insostituibile potere conoscitivo (e creativo) della parola” (Bertoni, 2007: 358). DeLillo attribuisce infatti alla narrativa la capacità di conoscere e di connettere fra loro le persone, le cose e gli eventi, accedendo ad una dimensione più profonda dell’esperienza: e per attivare questa funzione creativa, inventiva e al contempo gnoseologica, come risulta da diverse interviste, DeLillo fa espressamente proprio l’appello di Rilke a rinominare il mondo in termini conoscitivi, con parole capaci di aumentare l’essere di ciò che evocano. Questa operazione linguistica, propria della poesia come del romanzo, dispone l’esperienza umana in una luce più intensa, e porta il mondo alla sua verità più piena e autentica. Ovvero, come si legge nella *Nona Elegia*:

Forse noi siamo *qui* per dire: casa,

ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutti, finestra,
al più: colonna, torre... Ma per *dire*, comprendilo bene,
oh, per dirle le cose *così*, che a quel modo, esse stesse, nell'intimo,
mai intendevano d'essere. (Rilke, 1978: 57)⁴

Appunto in tal senso, secondo Bertoni, DeLillo sembra cercare nel linguaggio il potere rivelativo della nominazione adamitica: ovvero di quella benjaminiana "lingua paradisiaca [...] perfettamente conoscente" (Benjamin, 1995a: 65) che Dio, una volta creato il mondo, affida ad Adamo perché ripercorra e completi la creazione stessa – con un atto linguistico, ancora una volta, affettivamente connotato, che implica attenzione e vicinanza, in quanto si tratta di dare ascolto, e quindi espressione compiuta, a quella "lingua muta e senza nome, residuo del verbo creatore di Dio" (Benjamin, 1995a: 70) che attraversa la natura. Tale nominazione adamitica, in Benjamin, è trasparente metafora della parola poetica, anch'essa buona, innocente e senza peccato in quanto forma di conoscenza del mondo diretta, immediata, esaustiva e pienamente compiuta; ma è anche, in sostanza, la "pura lingua" de *Il compito del traduttore*, cioè quell'orizzonte o fuoco utopico al quale le traduzioni mirano in quanto armonia di tutti i modi di significazione, spazio ideale in cui "le lingue stesse concordano fra loro, integrate e riconciliate nel modo del loro intendere" (Benjamin, 1995b: 47). Proprio perché guarda alla "integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera" (Benjamin, 1995b: 47), tale pura lingua (tale nominazione adamitica della poesia) è indice di un tempo messianico in cui potrà ricomporsi tutto ciò che nella storia è frammentato, incongruo e disperso: un oltre-tempo in contrapposto al quale la pluralità delle lingue storiche, nella sua confusione babelica e senza rimedio, è in realtà immagine del conflitto, spesso cruento e lacerante, tra visioni del mondo apparentemente inconciliabili.

In maniera non dissimile, anche la pagina finale di *Underworld*, con la parola conclusiva, singola e augurale in cui tutto il romanzo converge e si concentra ("Pace"), rinvia appunto al potere redentivo dell'esperienza artistico-letteraria, alla sua capacità di dare forma e significato ad un mondo che altrimenti ne sembra privo. Questa chiusa a carattere poetologico testimonia infatti un'esperienza tipica della lettura, quell'impressione di compiutezza che pertiene non solo al mondo descritto dal romanzo (cosa che di per sé non stupisce, dato che la riuscita letteraria dipende appunto dalla credibilità, verosimiglianza o "illusione di realtà" delle vicende narrate), ma che si riflette altresì sul mondo del lettore, anche e soprattutto nei casi in cui quest'ultimo non coincide con il mondo del romanzo. In altri termini, è come se il potere organizzativo della scrittura letteraria, nonostante tutti i dubbi, problemi, aporie e conflitti messi in gioco dalla narrazione concreta, avesse la capacità di estendersi anche al vissuto del lettore, organizzando anche il contesto della sua esperienza personale e storica, per quanto confuso e lacerato esso sia: come sa bene chi, vivendo in epoche di particolare incertezza, cerca comunque nella letteratura una specifica (cioè non generica) consolazione. Emerge così, in una sorta di messa in opera virtuale e trasposta, uno degli effetti più benefici dell'utopia, che si esplica in tal modo in uno spazio terzo, quello della letteratura, che per l'appunto non è né direttamente concreto, né vanamente fantasmatico: e che tanto più, come tale, può farsi indice di una salvezza o redenzione di valenza più ampia, generale o epocale, capace di riscattare un intero mondo.

Un'analogia funzione redentiva, declinata in termini più specifici, è assegnata alla parola poetica anche dalla *Nona Elegia* rilkeana. Ad essa infatti spetta, in primo luogo, il compito di salvare le cose dalla permutazione sempre più rapida dei beni e servizi propria dell'economia moderna: la missione di contrastare o contenere quell'incalzante processo per cui i prodotti hanno un ciclo di vita sempre più breve, sono travolti dalla moda o dall'innovazione,

⁴ IX, vv. 31-35.

ottengono investimenti affettivi ogni volta più labili e transitori da parte del consumatore, vengono subito eliminati per essere sostituiti da altri.

*Qui è il tempo del dicibile, qui la sua patria.
Parla e confessa. Sempre più
vengono meno le cose, quelle da viverci, perché
ciò che le butta per sostituirla è un fare alla cieca. (Rilke, 1978: 57)⁵*

Ma soprattutto, la parola poetica ha il compito di salvare le cose dalla caducità e transitorietà del mondo come tale, dal comune destino fenomenico o creaturale: risultato che essa raggiunge tramite un percorso di interiorizzazione affettiva, cioè introiettando le cose nella sfera dei sentimenti più intimi e personali, e con ciò affidandole al ricordo del lettore.



*E queste cose che vivono di morire,
lo sanno che tu le celebri; passano
ma ci credono capaci di salvarle, noi che passiamo più di tutto.
Vogliono essere trasmutate, entro il nostro invisibile cuore
in –oh Infinito– in noi! Qual sia quel che siamo alla fine. (Rilke, 1978: 59)⁶*

Da tutti i riferimenti così individuati risulta, ancora una volta, confermato il carattere intimamente affettivo della conoscenza letteraria –e insieme il suo legame con la *pietas*, quell'attenzione pietosa e compassionevole con cui le persone, le cose e gli eventi sono salvati nella memoria del lettore, in un'operazione letteraria che si fa indice di un tempo messianico, posto al di fuori della storia, in cui tutto il reale, esposto alla morsa distruttiva della caducità, sarà salvato. Insieme alla conoscenza e alla *pietas* abbiamo ripetutamente indicato, come terzo nucleo centrale di una possibile etica (o filosofia) della letteratura, anche l'orientamento, che opera in due sensi. In primo luogo, le conoscenze trasmesse dall'opera letteraria orientano il lettore indicandogli che cosa è significativo nella molteplicità del mondo, tracciando mappe attualizzate e sempre rivedibili; in secondo luogo, è lo stesso modo di operare della letteratura (il suo essere una forma di conoscenza affettivamente connotata, che conserva le cose nel ricordo del lettore) a proporsi come nucleo di orientamento, come modello di uno specifico atteggiamento etico nei confronti del mondo (Menzio, 2002; 2010).

In ogni caso, condizione preliminare e indispensabile di questa articolazione etico-letteraria (della filosofia della letteratura che emerge in modo esplicito dai riferimenti fatti sinora) è riconoscere alla letteratura la funzione conoscitiva che le compete. Laddove non lo si faccia, obliterando la conoscenza e la connessa affettività del testo, si danno in sostanza tre possibilità, non di rado praticate insieme: a) si riduce la letteratura a pura evasione e innocuo intrattenimento, ad una sorta di "posta del cuore" un po' più articolata, in cui l'affettività separata dalla conoscenza, anche nella sua versione minore di informazione, si degrada a emozionalità, fantasticherie e sentimentalismo; b) si tratta la letteratura come un serbatoio di rapidi appoggi, rinvii e citazioni, queste sì postmoderne, immagazzinate dai filosofi più internautici con l'uso accorto delle risorse in rete; c) si cade direttamente nel performativo, da intendersi non nel senso specifico di quelle esperienze artistico-letterarie variamente modellate sul paradigma dell'azione teatrale (Fusillo, 2009: 173-175), ma, in un senso più generale, come quella propensione a trasformare le parole, ivi comprese quelle letterarie, in azioni e fatti concreti: se si vuole, con Austin, quella pulsione a "fare cose con le parole" che rappresenta la trascrizione

⁵ IX, vv. 42-45.

⁶ IX, vv. 62-66. Per un esame più ampio di queste posizioni rilkeane cfr. Menzio, 2013: 266-268.

linguistica della regola-base della modernità economica, e che trova la sua massima espressione nella pubblicità e nel marketing.

Come è noto, Austin esclude nel modo più deciso che il performativo, con la sua serietà ed efficacia concreta, possa attuarsi nello spazio immaginale, fittizio e non-impegnativo della letteratura –consegnando così quest’ultima all’irrelevanza, almeno nell’ottica di chi, ancora una volta e molto sommariamente, attribuisce al linguaggio, senz’altre alternative, due ruoli eminenti: a) la funzione di constatazione e registrazione dei fatti concreti, ovvero quella descrizione “oggettiva” tipica della conoscenza scientifica, almeno nella versione banalizzata che ne dà il realismo filosofico ingenuo, ma anche dell’informazione o del senso comune (in questa ipotesi, alla letteratura spetterebbe il compito marginale di abbellire conoscenze già possedute: mentre al contrario, per l’ermeneutica, nell’esperienza estetica “parola e immagine non sono semplici aggiunte illustrative, ma fanno sì che ciò che esse rappresentano sia davvero completamente ciò che è”; Gadamer, 1983: 177); b) la funzione performativa, che appunto porta i filosofi realisti più ingenui, o più risentiti nei confronti dell’ermeneutica, ad una curiosa esaltazione degli aspetti contrattuali del linguaggio scritto (compravendite, donazioni, testamenti, matrimoni, divorzi, trattati politici, assegni più o meno coperti), che sono occasione di modifiche del reale “vere”, cioè non fittizie o fantasmatiche come la letteratura.

Come abbiamo detto, rispetto a tale alternativa secca tra constatazione scientifica e performatività giuridico-documentale, l’ermeneutica conferma che senz’altro *tertium datur*. In parziale difesa di questi approcci, per la verità, si potrebbe dire che essi senza dubbio tolgono ogni rilevanza alla letteratura, ma almeno (modesta consolazione) la salvano dall’arruolamento nel business, che è l’assunto di fondo del pragmatismo linguistico alla Searle. Non così accade in numerosi studiosi dei rapporti fra etica e letteratura, particolarmente in ambito anglosassone: laddove molti rappresentanti del cosiddetto *ethical criticism* paiono involontari o inconsapevoli seguaci di un Austin potenziato. Essi infatti, più o meno sistematicamente, vanno a cercare tale funzione performativa nel testo letterario, facendolo portatore di messaggi diretti, indicazioni precise o coinvolgimenti mirati che spingono i lettori ad essere civili, democratici e virtuosi: in una sorta di pubblicità-progresso ben intenzionata, ma sostanzialmente eccedente il ruolo specifico della letteratura (Menzio, 2010). Fra l’altro, se il realismo filosofico ingenuo dice che sono importanti i fatti, e che la scrittura letteraria (a differenza dei testamenti, contratti, assegni ecc.) non li produce, almeno lascia quest’ultima libera da ogni vincolo; nell’*ethical criticism* invece sono importanti i fatti, i comportamenti democratici e morali, e la letteratura li produce (o deve produrli), e quindi non è libera.

La scrittura letteraria, e più in generale l’esperienza artistica, non ha un carattere performativo come lo definisce Austin, se non nel senso indiretto di trasmettere conoscenze o interpretazioni che, eventualmente e senza alcuna garanzia, potranno produrre determinati comportamenti nel lettore: il che, in sede filosofica, non manca di essere adoperato contro di lei, secondo la ben nota strategia di attribuire alla letteratura dei compiti che non ha, per poi rilevarne il fallimento. Così, quanto più si cerca di trasformare l’estetica in una teoria della percezione sensibile, tanto più si è portati a sopravvalutare l’aspetto fattuale, oggettivo, behaviorista e pragmatico dell’esperienza artistica, con l’ovvia conseguenza (o con il fine recondito) di svalutarla. Non stupisce quindi incontrare, nel volume che ha dato inizio al “nuovo realismo” italiano, letture estremamente parziali delle estetiche novecentesche fondate sul carattere conoscitivo dell’esperienza artistica: con un’insistenza sugli aspetti performativi e pratico-trasformativi dell’arte che certo deriva da un fattualismo così tenace (da un realismo filosofico così ingenuo e aprioristico) da non permettere di cogliere alcun altro aspetto della creazione artistica, che non sia la sua materialità oggettiva o la sua efficacia pratica diretta; ma in cui tale insistenza à la Searle risponde anche ad un intento più obliquo, quello di rafforzare le

proprie tesi mostrando che le opere d'arte, appunto in quanto si sforzerebbero di modificare la realtà e non vi riuscirebbero, hanno scarso significato o valore.

Così l'estetologia hegel-marxista, in tale prospettiva radicalmente fattualistica, può essere immessa senza residui in un "orientamento [...] pragmatistico" che "mira alla valorizzazione della cogenza effettuale dell'arte" (Ferraris, 1997: 145), al fine di trarne risultati immediatamente politici. In particolare, in Lukács e Adorno rispettivamente "l'arte viene concepita o come un rispecchiamento della realtà capace di suscitare direttamente una trasformazione pratica, o come configurazione di un mondo possibile da utilizzarsi come termine di confronto critico rispetto allo stato di cose esistente" (Ferraris, 1997: 146)⁷: dove, di fronte a una manifesta semplificazione o superficializzazione del realismo di Lukács, sintomatica quanto basta, solo in apparenza Adorno sembra avere un miglior trattamento (basti pensare alla già vista equiparazione "realistica" del possibile artistico-letterario con "fantasmi, larve e illusioni", con una inabile e "vuota escogitazione di cose finte e di eterocosmi") (Ferraris, 1997: 142, 570). Né d'altronde, in questo fattualismo nato da una risentita conversione anti-ermeneutica, c'è da aspettarsi che Gadamer incontri miglior sorte: egli infatti, con nuova semplificazione o superficializzazione, sintomatica per ogni verso, "si limita a rivendicare per l'arte una portata pratico-trasformativa contro la museificazione moderna" (Ferraris, 1997: 154)⁸, in una proposta generale in cui, con buona pace di tutti i tentativi di accostare il nuovo realismo alla letteratura, "resta da capire in che senso l'«opera d'arte» (categoria atopica) ci modificherebbe più che l'invenzione del telefono, e direbbe la nostra verità meglio di una visita medica" (Ferraris, 1997: 155). Proprio in merito a quest'ultima, viene spontaneo ricordare quanto osservava Proust nel volume conclusivo della *Recherche*, biasimando con buon anticipo la *perception grossière et erronée* del realismo filosofico ingenuo.

Nell'affare Dreyfus, durante la guerra, in medicina, avevo visto credere che la verità fosse un determinato fatto, che i ministri, il medico fossero in possesso d'un sì o d'un no che non ha bisogno d'interpretazione e in virtù del quale una radiografia indica senza interpretazione cos'ha il malato [...]. Non c'è stata un'ora della mia vita che non mi sia servita per capire che solo la percezione più grossolana ed erronea pone tutto nell'oggetto mentre tutto è, al contrario, nella mente. (Proust, 1995: 272-273)⁹

In realtà, lungo la linea Austin-Searle, la performatività rischia di trasformarsi in una vera e propria ossessione filosofica, venendo ricercata nelle sue manifestazioni via via più elementari, non escluse le risposte compulsive agli sms, e sfociando in antropologie tanto più improbabili quanto più meccanicamente causali, anti-soggettive e dimentiche della psicologia individuale: il che porta a ricredersi sull'impressione che quello contrattuale, giuridico o documentale fosse già l'aspetto performativo più *basic* della scrittura, e più in generale della comunicazione. L'intenzione di fondo pare, comunque, quella di tenersi distanti dalle performatività più significative in termini sociali (pubblicità, marketing, *spinning* politico-elettorale ecc.), che davvero chiedono di essere indagate in profondità e senza remore: non da ultimo perché il loro intrecciarsi con le forme comunicative dei mass-media implica un'apparente rivincita della narratività letteraria, ottenuta però "al prezzo di uno svuotamento del proprio incandescente nucleo critico-utopico, della propria immensa potenzialità conoscitiva" (La Porta, 2010: 9)¹⁰.

⁷ Il corsivo è nostro.

⁸ Il corsivo è nostro.

⁹ Cfr. Ferraris, 1998: 50: "Dai quattordici ai ventidue anni ho letto sette volte la *Recherche*". E fare otto?

¹⁰ Il rapporto con la letteratura in quanto forma di conoscenza può appunto suggerire un atteggiamento al

L'idea sottostante a questi irrigidimenti filosofici sulla performatività della parola orale o (ancor meglio) scritta, a costo di ridurle alle loro manifestazioni più elementari, sembra essere il passaggio all'azione, ovvero quel mito dell'efficienza e della funzionalità che domina l'epoca contemporanea. In altri termini, dopo una storia bimillenaria in cui la filosofia ha avuto tempo di chiarire il proprio statuto e di definire (o, nell'ottica del realismo ingenuo, di smarrire) il proprio rapporto con il mondo, a taluno sembra che sia giunta, una buona volta, l'ora di mostrare che cosa la filosofia sa fare oggettivamente, in termini materiali; l'ora in cui, à la Searle, non c'è più bisogno di astrazioni, invenzioni, interpretazioni, utopie e fantasie, ma occorre semplicemente agire –cioè disporsi al fianco di chi veramente agisce per cambiare il mondo, le tecnoscienze e l'economia, sposando la loro concezione della realtà come qualcosa di oggettivo, fattuale, profittevole, misurabile e manipolabile, senza chiacchiere inutili o analisi cavillanti. E tuttavia, come ha osservato Kurt Röttgers (2007: 100), "la forma più pura di tale azione libera da ogni riflessione o rinvio ad un testo è la violenza", il gesto tipico di chi, mettendo da parte tanto la filosofia quanto la letteratura, riduce il mondo alla sua dimensione oggettuale e asemica, con ciò mirando a tacitare ogni domanda: i fatti stanno così, e basta.

Appunto in tal senso, per Röttgers, l'origine di tutte le crisi geo-politiche contemporanee, ovvero la conquista dell'Iraq da parte di George W. Bush sul presupposto fittizio che detenesse armi di distruzione di massa, lungi dall'essere una manifestazione del principio postmoderno "non vi sono fatti ma solo interpretazioni" (a questo punto sarebbe postmoderno anche il lupo di Fedro, nel suo cercare un pretesto per giustificare l'aggressione programmata), è l'esempio più concreto di questa violenza anti-filosofica e anti-letteraria: di una *Realpolitik* aggressiva e militarista che mette gli individui, le società e le nazioni di fronte al fatto compiuto, e taglia alla base qualsiasi discussione. "Il fatto che gli americani, nella seconda guerra del Golfo, non abbiano nascosto in Iraq delle armi di distruzione di massa, per farle poi trovare come «prove», rappresenta oggi un analogo rifiuto di qualunque discorso di legittimazione, e il passaggio alla nuda violenza" (Röttgers 2007: 105) dalle conseguenze non più reversibili: dove, fra l'altro, "far avere" all'Iraq delle armi inesistenti non è così diverso dal far dire ai propri avversari delle cose mai dette, magari che la realtà concreta filosoficamente non esiste –per attaccarli a proprio comodo ed eventualmente, a conquista (accademica) avvenuta, proporre poi un'eterna pace tra i popoli, sopra un cumulo di macerie (D'Agostini, 2013: 71)¹¹.

Questa violenza del passaggio all'azione, del fatto compiuto in termini politici e militari, non è solo anti-filosofica e anti-letteraria, ma è più ampiamente anti-culturale: se è vero che "la cultura in quanto interruzione della funzionalità più immediata e sbrigativa, è soprattutto una cultura delle deviazioni" (Röttgers, 2007: 105), un percorso che si struttura e si compie attraverso l'arte sottile della digressione, pronto a prendere consapevolmente quelle vie laterali e secondarie, ricche di pause e di suggestioni umane, che impediscono il corto-circuito esplosivo, l'azione subitanea, il gesto irrimediabile. L'idea di fondo di Röttgers è appunto quella di contrapporre al paradigma culturale o antropologico rappresentato da Alessandro Magno davanti al nodo di Gordio ("Basta con le chiacchiere, si passi all'azione", al gesto risolutore e inevitabilmente violento) il paradigma di Sheherazade ("Basta con l'azione, si passi al racconto"). Rispetto alla pratica della violenza, Alessandro, come il suo tardo emulo George W. Bush, è attore, mentre Sheherazade è potenziale vittima; viceversa, per attuare la propria strategia, Sheherazade deve fare appello ad una notevole *Bildung*, come le riconoscono esplicitamente le *Mille e una notte*, mentre l'economia dell'azione diretta richiede solo conoscenze tecniche

contempo ascetico e ironico (né integrato, né apocalittico) nei confronti della pubblicità e del marketing, che non hanno carattere conoscitivo: per una proposta in tal senso cfr. Menzio, 2010: 261-279.

¹¹ La studiosa vede infatti, nelle posticce e tardive riabilitazioni dell'ermeneutica da parte del nuovo realismo, buone per i lettori più ingenui, "il gesto tipico del conquistatore che sulle rovine da lui prodotte invoca la pace" (D'Agostini, 2013: 71).

(Röttgers, 2007: 106). Anzi, come mostra l'esperienza quotidiana, qualunque riflessione o remora culturale è vista come un serio difetto dell'individuo efficiente, come un dato psicologico poco compatibile con la *forma mentis* del decisore, politico o manager che sia.

In termini generali e costitutivi, le nostre società vivono indubbiamente di linguaggio: che è, certo, anche linguaggio performativo che spinge i soggetti all'azione pratica, e che chiede come tale di essere conosciuto e decostruito; ma è anche (e soprattutto) linguaggio portatore di opinioni, descrizioni, giudizi, visioni del mondo, esperienze inafferrabili o non lineari, emozioni personali o condivise – espressioni, forme e realtà culturali e umane che vanno interpretate dialogicamente, in modi partecipativi e comprensivi, attenti alla soggettività delle persone interessate. L'esperienza letteraria è appunto il paradigma più eminente di tale seconda modalità del linguaggio, che viene spontaneo definire ermeneutica; ed è anche uno degli strumenti più utili per attivarla in concreto, nelle più varie sfere dell'esistenza individuale e collettiva. La letteratura si fa così luogo elettivo di una cultura dell'interpretazione, cioè di un'ermeneutica della contemporaneità, che è intimamente decostruttiva rispetto ai messaggi di azione, alla performatività rispettivamente economica (compra il tal prodotto), politico-militare (porta la libertà/la teocrazia nel tal paese), filosofica (smettiti di leggere i romanzi, rispondi al cellulare). Tale cultura "letteraria" dell'interpretazione promuove, in sede politica, una ricerca dialogica, e quindi non fondamentalista, del consenso, se non della verità; e mostra pertanto una costitutiva dimensione sociale.

Ciò non implica peraltro che il dialogo abbia quella natura irenica, conciliatoria e tranquillizzante, dal carattere sostanzialmente parentetico, che spesso gli viene attribuita in varie sedi: quasi fosse una panacea civile o sociologica, una parola magica al cui cospetto tutti i problemi si risolvono in modo automatico. Al contrario, come mostra l'esperienza degli ultimi anni, è spesso il dialogo in sé a fare problema, laddove si tratta di far coesistere, interagire e collaborare mondi linguistico-culturali, religiosi, ideologici e assiologici difficilmente compatibili fra loro, e spesso in aperto conflitto geopolitico. In questi casi, lungi dall'essere (o dall'implicare *ipso facto*) una soluzione automatica e garantita, il dialogo è una necessità dolorosa, faticosa e impervia, spesso vissuta dagli interessati, se in buona fede, come una sorta di condanna storica – e se in fede meno buona, come un percorso da sabotare o da interrompere quanto prima, per passare all'azione diretta (alla violenza individuale, militare o terroristica) nel senso visto prima. In ogni caso, il dialogo è un'esperienza positivamente duplice o ambivalente, capace di indebolire o di dissolvere i confini che parrebbero più fissi e impermeabili, in senso sia geografico sia ideologico-culturale, a patto di tenerne ben fermi altri, quelli tra legalità e violenza, diritto e arbitrio, organizzazione politico-amministrativa e caos sociale, spontaneo o provocato: ed è appunto in questo ambito concreto che si situano i principali problemi di politica interna e internazionale (se mai sia possibile una distinzione del genere) che le società odierne si trovano ad affrontare.

Se quindi, riassuntivamente, la letteratura, nella sua funzione di conoscenza e interpretazione del reale, nella sua attenzione alla soggettività umana, nella sua apertura al dialogo e alla comprensione dell'attualità, è la forma più eminente e rappresentativa del linguaggio, e insieme il paradigma più funzionale e adeguato per interpretare il mondo, questo implica capovolgere la posizione, tipica di molta filosofia analitica e in particolare della linea Austin-Searle, che vede la parola letteraria come subordinata, marginale o laterale rispetto al linguaggio ordinario, come una sua forma parassitica, degradata o eziolata¹² – e che ritiene che la funzione eminente, in quanto socialmente "forte", di quest'ultimo sia in sostanza quella pragmatica o performativa. Visto in questi termini, e non come variante depotenziata della parola

¹² Eziolamento è, nei termini botanici ripresi da Austin, il fenomeno di ingiallimento, gracilità e morbilità delle foglie di piante cresciute con poca luce.

letteraria, il linguaggio ordinario (grazie alla monosemia, alla performatività e al contrattualismo che gli vengono di volta in volta assegnati come punto nodale o nucleo di forza) si configura come una vera e propria semantica del potere vigente, e quindi come una sostanziale mancanza di linguaggio. Nell'uso standard quotidiano, infatti, si ha di necessità una riduzione della lingua alle sue forme più referenziali, semplificanti e in ultimo anestetiche; si ha una pratica intimamente pedagogica a favore dell'organizzazione tecno-scientifica ed economica, proprio perché il linguaggio ordinario la rispecchia compiutamente, nel suo cancellare la pluralità di significati dell'esperienza umana in nome di quella che è stata via via definita come organizzazione totale, pensiero calcolante, razionalità strumentale, agire sistemico: quella funzionalizzazione produttiva dell'intera realtà che rapidamente fagocita tutte le altre dimensioni, presentandosi come qualcosa di ovvio e naturale. Il linguaggio ordinario rischia, così, di essere il luogo inconsapevole di una precisa mistificazione ideologica – che è però sottilmente smascherata dalla parola letteraria, di regola senza clamore, grazie alla sua stessa presenza nel mondo, che testimonia che qualcosa d'altro dalla *totale Verwaltung* è possibile: che c'è una pluralità che è davvero tale, e non la maschera dell'*unum* economico.

In conclusione, viene da domandarsi se la performatività che stiamo analizzando non sia sottostante anche ad eventi o fenomeni della cultura di massa che, in apparenza, non le sembrano affatto collegati: ad esempio i *reality* televisivi, al centro di una dura polemica del nuovo realismo contro i postmoderni, condotta peraltro, un po' contraddittoriamente, dal cuore di un *reality* filosofico (Regazzoni, 2013). Di solito, la differenza tra letteratura e *reality show* è correttamente individuata nella funzione di conoscenza. In questo senso, Filippo La Porta fa appello a un verso dantesco, "Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna"¹³, per indicare appunto che la letteratura è una verità che ha l'apparenza di una bugia, di un artificio favoloso e divagante, di una finzione – mentre il *reality* è una menzogna che ha faccia di vero, una costruzione fittizia che si presenta come autentica, ma invece dice una serie di bugie: "Nel *reality show* infatti uno è invitato a recitare se stesso, ma l'autenticità recitata non è più tale" (La Porta, 2010: 80). In effetti, si ha spesso l'impressione che ciò riguardi, più in generale, tutta quanta la categoria del "popolare" in televisione: che è non solo ripreso e amplificato, ma intimamente falsificato. Se si vuole, non è il popolare di una poesia di Saba, ma la sua caricatura artificiale ed inautentica, enfatizzata a scopi commerciali: dove i singoli tratti di vita della gente comune sono tolti dal loro contesto, da quella rete comunicativa che li equilibra e li contiene, con il risultato che la curiosità e il pettegolezzo diventano gratuiti, non hanno più nulla di relazionale, e si attiva una spirale verso il basso in cui la televisione imita la vita più grezza, e la vita imita a sua volta la peggior televisione.

In ogni caso, restando all'autenticità di cui La Porta critica la recitazione, e quindi la falsificazione, nei *reality*, essa sembra un po' rinviare alle "cose come stanno", a quell'accesso diretto ai fatti propagandato dal realismo filosofico ingenuo, appunto "nel momento in cui la realtà rischia di evaporare nelle proprie simulazioni mediatiche" (La Porta, 2010: 50): anche se merita ricordare che tale evaporazione o alleggerimento del mondo è una metafora, e non un fatto concreto, come pensano (o fingono di pensare) i realisti più ingenui – e che essa descrive un fenomeno culturale che nelle ultime riflessioni di Vattimo, in particolare in *Dopo la cristianità* (2002), è contiguo o coincidente con una spiritualizzazione del reale ben più antica del postmodernismo (Menzio, 2010: 265-275). Ad ogni modo, è appunto questa preoccupazione, con la connessa idea che l'evaporazione del mondo vada contrastata con un ritorno ai fatti, a rappresentare il cuore dell'equivoco "realista" che stiamo cercando di chiarire. Infatti, per difendere la letteratura come conoscenza veritativa dei fatti (delle persone, cose, eventi del mondo) in contrapposto alla finzione mediatica postmoderna, spesso si dimentica che anche

¹³ *Inferno*, XVI, v. 124.

la letteratura è una finzione, esattamente come il *reality* (ma è una finzione conoscitiva, a differenza del *reality*). Così, ingannati dagli stessi termini che designano fenomeni completamente diversi, si confonde la realtà ermeneutica conosciuta dalla finzione letteraria, nella sua complessità culturale, storica e umana, con la realtà di fatto, gli oggetti materiali, le cose tangibili –se si vuole, si confonde la Realtà con la realtà, o la verità con la fatticità più immediata: e in perfetta buona fede, come è accaduto a La Porta, per difendere la letteratura e la sua funzione di conoscenza del mondo, ci si accosta pericolosamente a quel realismo filosofico che antepone i fatti concreti alla loro rappresentazione artistica, e svaluta la letteratura (Menzio, 2016).

In fondo, anche La Porta riconosce che la differenza tra letteratura e *reality* è, in termini specifici, una differenza di grado e non di natura: che sono entrambe finzioni, ma nella prima c'è conoscenza, e nel secondo no. Ciò accade quando rileva che il *reality* televisivo e la cultura di massa, pur capaci di accogliere, amplificare (e semplificare) l'intera gamma dell'emotività dei loro protagonisti, non riescono ad ospitare la dimensione tragica, il lutto, il vuoto di significati, gli aspetti più oscuri e lacerati dell'esistenza umana, se non in forma di show: "E sappiamo che eliminando il tragico –o esorcizzandolo attraverso la sua spettacolarizzazione– non si può dire alcuna verità significativa sulle cose" (La Porta, 2010: 81), cioè non si può accedere alla dimensione conoscitiva propria della letteratura, e preclusa al *reality*. Ma è legittimo chiedersi se questa ed altre mobilitazioni emotive dei messaggi televisivi, e più in generale della comunicazione di massa, non abbiano in fondo un carattere pre-pubblicitario, cioè pre-performativo: se non siano un esercizio di identificazione empatica (di emozionalità non conoscitiva) di tipo commerciale, a cui manca solo il *claim* finale che invita a comprare il tal prodotto. Se si vuole, un allenamento di fondo ad attivare su comando la propria emotività, in una risposta immediata che è l'attitudine primaria del buon destinatario del marketing.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter (1995a) *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, pp. 53-70.
- (1995b) *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, pp. 39-52.
- BERTONI, Federico (2007) *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- D'AGOSTINI, Franca (2013) *Realismo? Una questione non controversa*, Torino, Bollati Boringhieri.
- FERRARIS, Maurizio (1997) *Estetica razionale*, Milano, Cortina.
- (1998) *L'ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza.
- FUSILLO, Massimo (2009) *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino.
- GADAMER, Hans Georg (1983) *Verità e metodo*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani.
- LA PORTA, Filippo (2010) *Meno letteratura, per favore!*, Torino, Bollati Boringhieri.
- MAGRIS, Claudio (1991) *Un altro mare*, Milano, Garzanti.
- MENZIO, Pino (2002) *Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- (2010) *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*, Torino, Libreria Stampatori.

- MENZIO, Pino (2013) "Della poesia come amore per il mondo. Riflessioni a partire da *Letteratura ed etica* di Tzvetan Todorov", *Enthymema*, VIII, pp. 258-272, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2884/3278> (5 novembre 2016)
- (2014) "Ritorno alle cose, amore per le cose. Lo spazio etico della letteratura", *Enthymema*, X, pp. 69-93, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3998/4242> (5 novembre 2016)
- (2015) "*Pietas*, mitezza, felicità dello sguardo. Per un'etica debole della letteratura", *Enthymema*, XIII, pp. 123-144, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/6698/6643> (5 novembre 2016)
- (2016) "Realismo letterario e realismo filosofico. Per il chiarimento di un equivoco", *Enthymema*, XIV, pp. 26-50, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/6954/7155> (5 novembre 2016)
- PELLEGRINI, Ernestina (1997) *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- PROUST, Marcel (1995) *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, tr. it. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori.
- REGAZZONI, Simone (2013) "Il nuovo realismo in decostruzione", in Donatella Di Cesare, Corrado Ocone e Simone Regazzoni, ed., *Il nuovo realismo è un populismo*, Genova, Il Melangolo, pp. 81-93.
- RILKE, Rainer Maria (1978) *Elegie duinesi*, tr. it. di Enrico e Igea De Portu, Torino, Einaudi.
- RÖTTGERS, Kurt (2007) "Menschliche Erfahrung: Gewalt begegnet dem Text des Erzählens (Alexander und Schehrezâd)", in Karen Joisten, ed., *Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen*, Berlin, Akademie Verlag, pp. 95-113.
- SEBALD, Winfried Georg (2006) *Il passeggiatore solitario*, tr. it. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi.
- VILA-MATAS, Enrique (2008) *Dottor Pasavento*, tr. it. di Pino Cacucci, Milano, Feltrinelli.
- WALSER, Robert (1985) *Vita di poeta*, tr. it. di Emilio Castellani, Milano, Adelphi.
- (2009) *Pezzi in prosa*, tr. it. di Gino Giometti, Macerata, Quodlibet.
- (2013) *La passeggiata*, tr. it. di Emilio Castellani, Milano, Adelphi.