



## Lo specchio realista

The Realistic Mirror

Alberto Castoldi

Università di Bergamo, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di Franco Fiorentino, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 129-140 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», II).

### SOMMARIO | ABSTRACT

Il Realismo in quanto genere letterario si è sempre rivelato di ardua definizione. Si è concordi nel ritenere, applicando un criterio storico, che il Realismo costituisca il punto di riferimento di una certa concezione della prosa dal Settecento all'Ottocento, e che si fondi su un patto di lettura illusionista fra lo scrittore ed il suo pubblico. Il progetto illuminista subisce tuttavia nel discorso realista una modificazione sostanziale, che attiene all'ottica deputata a presiedere all'operazione di ripartizione del reale. Laddove si poteva presupporre uno sguardo razionale, ora s'introduce il primato della contemplazione speculare. Mentre la descrivibilità del mondo illuminista si muoveva ancora all'interno dei principi di verosimiglianza, il Realismo coltiva l'idea di uno sguardo non correlato a un modello preconstituito di coerenza. | Realism as a literary genre has always proved difficult to define. According to a historical approach, Realism corresponds to a certain vision of literature, connecting 18th and 19th century fiction, somehow based on a pact of suspension of disbelief between the writer and their audience. Nevertheless, Realism entails a profound rethinking of the Enlightenment ideals: where the Enlightenment gaze had a rational approach, Realism introduced the primacy of a mediated contemplation of reality. While the descriptive and classificatory aims of the Enlightenment are still linked to the norms of *vraisemblance*, Realism involves a gaze that is free from any preconceived form of coherence.

### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Realismo, Balzac, narrativa, Stendhal, letteratura francese | Realism, Balzac, fiction, Stendhal, French literature

Il Realismo in quanto genere letterario si è sempre rivelato di ardua definizione, sia per la complessità degli aspetti implicati, ma anche e soprattutto per la mancanza di una fondazione teorica autorevole e largamente partecipata. Si è concordi nel ritenere, applicando un criterio storico, che il Realismo costituisca il punto di riferimento di una certa concezione della prosa dal Settecento all'Ottocento, e che si fondi su un patto di lettura

illusionista fra lo scrittore ed il suo pubblico. Alla formulazione di questo patto contribuirebbero sia espedienti contenutistici (in riferimento ad un ambiente storico preciso, o all'attualità) che stilistici, vale a dire il ruolo fondamentale attribuito ai sistemi descrittivi e retorici: secondo Jakobson, il Realismo propriamente detto sarebbe costituito da enunciati caratterizzati dall'ipertrofia dei procedimenti metonimici (Jakobson 1963: 62-63).

L'eterogeneità di queste componenti chiarisce, almeno in parte, la difficoltà di giungere ad una definizione sufficientemente precisa ed efficace della nozione di Realismo. A ciò si aggiunga la molteplicità dei travisamenti imposti al materiale letterario da un dibattito ideologico fra i più intensi e polemici che mai genere letterario abbia dovuto subire. Dibattito che non si è configurato soltanto come luogo di contrapposizione fra sostenitori ed oppositori, ma ha finito col sostituirsi, con intenti esplicativi, proprio alla carenza di una riflessione convincente sulla natura complessiva di questa poetica.

La genericità dei risultati, però, non testimonia a favore dell'abbandono della categoria di Realismo, con cui continuiamo a connotare gran parte della prosa narrativa, in particolare ottocentesca, ma semmai invoca un suo ripensamento che tenga conto non solo delle caratteristiche formali, ma anche delle ragioni specifiche che hanno presieduto a questa esperienza letteraria, evidenziando se del caso, la loro stretta connessione.

Occorrerà prendere atto, innanzitutto, del fatto che l'esperienza realista rappresenta un taglio epistemologico radicale con il passato, così radicale da richiedere tutta una serie di aggiustamenti che sono tanta parte delle sue contraddizioni. Lo afferma implicitamente Foucault quando scrive in *Les mots et les choses* che "nel XVI secolo il linguaggio reale non costituisce un insieme di segni indipendenti, uniformi e liscio in cui le cose verrebbero a riflettersi come in uno specchio per enunciare una dopo l'altra la loro specifica verità" (1990: 49)<sup>1</sup>. Il linguaggio realista presuppone per l'appunto un accordo sostanziale fra parola e mondo, perché il linguaggio è, secondo la definizione di Zola, una "maison de verre" (1880: 118), ed il mondo un continuum non gerarchizzato di elementi giustapposti.

Questo universo composto da elementi discreti sfugge all'entropia perché l'autore, che si rifiuta per conto proprio di selezionare ed ordinare, rintraccia nel reale stesso, naturale e sociale, le procedure di quella selezione cui darà statuto teorico Darwin. Il sapere che sta a fondamento di questa prospettiva è quello illuminista che aveva fatto del percorso enciclopedico, della sua enumerazione tesa ad omologare in modo esaustivo

tutto il reale, il proprio progetto conoscitivo. Il discorso realista privilegia pertanto un inventario del reale che ha come premessa la sua riduzione a un mosaico, i cui elementi, analiticamente descritti come autonomi, rinviano però ad una generalità che tutti li comprende e giustifica nella loro peculiarità. Di qui la propensione per le scansioni spaziali (regioni, città, immobili, catasti, arredi), per le articolazioni temporali (cicli naturali, ritmi di lavoro, orari, riti sociali, andamenti psichici), per le organizzazioni culturali e le infinite gradazioni di valori che le caratterizzano in base a sistemi ideologici (positivo o negativo, sufficiente o insufficiente, ecc., Hamon 1985: 497). Il progetto illuminista subisce però nel discorso realista una modificazione sostanziale, che attiene all'ottica deputata a presiedere all'operazione di ripartizione del reale. Laddove si poteva presupporre uno sguardo mentale, razionale, ora s'introduce il primato della contemplazione speculare che pone fra sé e il mondo la mediazione di uno specchio. Mentre la descrivibilità del mondo illuminista si muoveva ancora all'interno dei principi di verosimiglianza, e quindi si fondava su un criterio di coerenza interna degli enunciati, per cui si deve rispettare il codice formale di un genere ("Je ne fais pas un roman", si scusa Diderot, e terrà a precisare: "un romancier ne manqueroit pas d'employer...", 1951: 514-515), il Realismo, invece coltiva l'idea di uno sguardo non correlato a un modello preconstituito di coerenza e per ciò stesso in grado di porsi non più come mezzo, ma come fine, nella propria assoluta autonomia: "*Idein, eidos, idea*: tutta la storia, tutta la semantica dell'*idea* europea – scrive Jacques Derrida – nella sua genealogia greca, si sa, lo si vede, assegna il vedere al sapere" (1990: 18).

È nota la perentoria dichiarazione di Stendhal nella prefazione del 1827 ad *Armance* prendendo spunto dagli autori della commedia *Trois Quartiers*: "Hanno presentato uno specchio al pubblico; è forse colpa loro se delle persone sgradevoli sono passate davanti allo specchio. Di che tendenza può mai essere uno specchio?" (1877: 3)<sup>2</sup>. Tuttavia, l'operazione non è affatto neutra come Stendhal vorrebbe configurarla, ma si carica di implicazioni fondamentali nel dispiegarsi della produzione realista: lo specchio posto di fronte allo sguardo degli spettatori media una realtà altra, esterna sia allo specchio che al pubblico, e che è costituita da frammenti casuali di realtà, vale a dire che lo specchio realista produce una realtà frantumata di cui offre soltanto delle immagini. Il Realismo, pertanto, non genera realtà, ma immagini del reale: il pittore, secondo Platone, si comporta come chi prendendo uno specchio e portandolo in giro produce – nel senso di "porta

all'apparire" – ogni cosa, fa che qualcosa si mostri; tuttavia questo procedimento che nell'ambito platonico risulta penalizzato rispetto all'idea, di cui si fa copia virtuale, trova la sua magnificazione in seno al realismo, dove è proprio l'originarietà del non-originario ad essere privilegiata come modo autonomo dell'essere. Balzac si dichiarerà perfettamente consapevole di questo dato fin dalla prefazione del 1831 a *La Peau de chagrin*, collocando però correttamente lo specchio stendhaliano all'interno della mente dell'artista, e riproponendo così il problema che Stendhal apparentemente voleva abolire, vale a dire la soggettività dello scrittore:

è costretto ad avere in sé una sorta di specchio concentrico in cui, a suo piacimento, l'universo finisce col riflettersi; altrimenti non solo non esisterebbe il poeta, ma neppure l'osservatore, dato che non si tratta soltanto di vedere, bisogna anche ricordare e imprimere le proprie impressioni in una precisa scelta di parole, ed ornarle di tutta la grazia delle immagini o comunicare loro la vivacità delle sensazioni originarie" (Balzac 1831: 21).

La conseguenza di questa scoperta appare allo stesso Balzac così dirimente da dover essere in qualche modo neutralizzata con l'inserimento, susseguente nella stessa *Préface*, a sole poche righe di distanza, di un'altra ottica, questa volta sul modello dello specchio stendhaliano assolutamente obiettiva, non inquinabile dalla soggettività: "Si tratta di una specie di seconda vista che consente loro d'indovinare la verità in tutte le situazioni possibili". Ma il rovello balzachiano non termina qui; eccolo dunque recuperare immediatamente l'inserimento di una soggettività anche nel nuovo sistema percettivo, aggiungendo: "inventano il vero per analogia, o vedono l'oggetto da descrivere sia che sia lui ad andare loro incontro, o che siano loro a dirigersi verso di lui" (Balzac 1831: 23).

Questa sequenza di esitazioni diviene luogo esponenziale delle contraddizioni del discorso realista, che si fa produttore di immagini in quanto presuppone un regista che di fatto seleziona e dispone. La cultura medievale aveva potuto conciliare questa opposizione proponendo un'ottica totalizzante, per cui l'uomo medievale è sempre davanti allo specchio, sia quando si guarda intorno che quando si abbandona alla propria immaginazione, ma per lo scrittore realista guardarsi attorno è inevitabilmente immaginare. Di fatto il fascino del discorso balzachiano sembra venire da una inconsapevole riproposizione del mito fondatore dello specchio come polarità fra Dioniso ed Apollo, fra uno e molti, come nella versione datane da Olimpidoro di Alessandria, ultima di tutta una serie di interpretazioni

neoplatoniche: Dioniso “quand’ebbe posto l’immagine nello specchio, a quella tenne dietro, e così fu frantumato del tutto. Ma Apollo lo raccoglie assieme e lo riconduce alla vita, essendo dio purificatore e veramente salvatore di Dioniso...” (67c). La creazione si configura come perdita dell’unità nella pluralità delle parti; commenta al riguardo Andrea Tagliapietra:

Apollo è qui il dio del segno (*sêma*) unificatore, il costruttore della tomba (*sêma*) dove Dioniso ritorna alla vita, dopo la sua “immersione” nel Tutto. [...] Dionisio è un dio-fanciullo, i suoi attributi sono giochi, il suo gioco eminente è lo specchio. Nello specchio Dioniso abbandona il mondo di Apollo, il mondo dei segni, perché il suo specchio precede qualsiasi “taglio”, qualsiasi differenza su cui possa insediarsi l’economia unificante del segno (1991: 25).

L’immersione dello scrittore nella natura, *infans*, si risolve in una frammentazione dell’io che comporta l’assunzione e la gestione dei dettagli da parte del *logos*, come percorso obbligato per ricreare l’unità:

d’altronde – scrive Balzac parlando di se stesso – nessun romanziere era mai penetrato prima di lui così intimamente in un simile esame di dettagli e fatterelli che interpretati e scelti con sagacia, interpretati con arte, con la pazienza ammirevole degli antichi mosaisti, compongono un insieme perfettamente compatto, originale e fresco (1979: 1209).

Nel discorso realista perdura la concezione di una pittura essenzialmente narrativa e di una narrazione essenzialmente pittorica, di una rappresentazione che passa per la descrizione, per cui il “dire” passa attraverso il “vedere”, nominare significa vedere. Questo procedimento comporta alcune conseguenze di rilievo: anticipa l’effetto rispetto alla causa, e così facendo dà voce proprio a ciò che non è enunciabile perché non tematizzabile – la forma, il colore, il ritmo come elementi carichi di pathos. Lo specchio, allora, si rivela come lo strumento più efficace di conversione del reale in immagini realiste, come ci rivela ancora una volta Stendhal parlando della consuetudine delle signore di Koenigsberg di osservare i passanti dalle finestre, ma attraverso la mediazione di uno specchio: “Tramite questi specchi inclinati le signore vedono i passanti che sopraggiungono dal fondo della strada, mentre come abbiamo detto lo sguardo curioso dei signori non può penetrare nell’appartamento, attraverso le tele metalliche che impediscono la vista nella parte inferiore delle finestre”. È poi significativo che secondo Stendhal proprio questa frantumazione del reale, e la

conseguente produzione d'immagini di reale costituisca la premessa per un'intensa attività 'narrativa': "Ma se non vedono, sanno d'essere visti, e questa certezza conferisce una straordinaria rapidità a tutti i pettegolezzi che animano la buona società di Koenigsberg" (Stendhal 2018: *passim*).

Contemplare il reale in questo modo significa poterlo segmentare a piacere, e d'altra parte il termine stesso contiene già di per sé questa implicazione, dato che etimologicamente rinvia all'esperienza dell'osservazione di una sezione dell'orizzonte, il *temenos*, la parte di spazio consacrata al tempio: la parola greca rinvia all'idea di taglio (*temnō*), ed evoca l'idea di sacrificio, mutilazione. Ma per converso sappiamo da Michel Serres che ogni frammentazione non costituisce propriamente un indebolimento del reale, ma al limite un suo rafforzamento:

il frammento di una statua è ancora una statua? [...] un solido si frantuma quando incontra, in un urto, per esempio, una forza più forte della sua coesione: allora si divide in elementi diversi, ciascuno dei quali usufruirà di una coerenza maggiore delle forze in cui si è imbattuto in precedenza. Così da poter veramente affermare che la frammentazione è un'operazione conservatrice. L'insieme dei pezzi salva il solido, tenuto conto della collisione. C'è di più, resisterà ancor meglio nella nuova forma acquisita, dato che occorrerà una forza assai maggiore per spezzarne i frammenti (1990: 34).

La frammentazione del reale negli infiniti riflessi di uno specchio non costituisce dunque una sua esautorazione, ma anzi comporta una sua amplificazione, in quanto ogni frammento ripropone nella sua parcellarità tutte le modalità del reale stesso, sia riproponendole nel suo processo di demoltiplicazione, sia ad esse rinviando come orizzonte implicito. In particolare, ogni riflesso del reale evoca inevitabilmente l'organo che consente al reale di proporsi come visibilità, l'occhio:

Ogni arte – scrive Jean Clair – nei suoi principi di organizzazione e nei suoi rischi di disorganizzazione, nei suoi effetti di coerenza e d'incoerenza, nelle sue manifestazioni di desiderio e di disordine, è una metafora della visione, sia come capacità fisiologica della vista, che come emblema del nostro potere di mutare il caos in cosmo (1989: 25).

L'occhio presiede all'operazione di scrittura realista proprio perché questa a sua volta privilegia l'immagine come elemento narrativo, e fa del foglio bianco, vuoto e levigato, l'equivalente della superficie di uno specchio. Ma è uno sguardo del tutto singolare quello che quest'occhio presuppone,

ed innanzitutto perché è un occhio singolo, come nella tradizione della lezione prospettica brunelleschiana che richiedeva un occhio ed uno solo, e che risulterà ironizzata da Duchamp in uno studio per il Grande Vetro: *Da guardare (dall'altra parte del vetro) con un occhio, da vicino, per circa un'ora* (1918). Vedere comporta l'essere ciechi di un occhio: Füssli si rappresenta nel 1771 riflesso in uno specchio, con l'occhio sinistro nascosto sotto un tricorno; Caspar David Friedrich nel 1802 si ritrae con l'occhio destro coperto dalla benda paraocchi e nel 1810 si ripropone in un'immagine allucinata, in cui l'occhio sinistro è ora avvolto nell'ombra; Courbet, il teorico stesso del realismo in pittura, dichiarerà: "Vedo troppo chiaro; bisognerebbe che mi cavassi un occhio"; Monet, a sua volta affermerà: "Sì, non sono che un occhio" (Clair 1989: 155-57). In alcuni autoritratti di Fantin-Latour, afferma Derrida, "v'è la fissità monoculare di un ciclope narciso: un solo occhio è aperto, quello destro, assolutamente fisso sulla propria immagine [...]. Sguardo dello sguardo e non del visibile, non vede nulla" (Derrida 1990: 61). Né la cecità è l'unico azzardo implicato dallo sguardo monoculare, ma l'occhio, facendosi interprete e gestore del reale sulla tela come sul foglio bianco, inaugura anche il rischio della soggettività: guardare significa etimologicamente stare in guardia, diffidare, ed il termine francese "regarder" intensifica ulteriormente questa idea di minaccia che ci può giungere anche alle spalle. Per altro verso Balzac nella prefazione del 1836 a *Le Lys dans la vallée* denunciava proprio i rischi cui andava incontro la soggettività nel suo testimoniare del reale: "L'io sonda il cuore umano con altrettanta profondità dello stile epistolare e senza le sue lungaggini. [...] *Clarissa Harlowe* richiedeva un'ampia corrispondenza, *Gil Blas* richiedeva la prima persona. Ma l'io non è privo di rischi per l'autore" (1967: 34).

Il discorso balzachiano, che è l'espressione più consapevole delle difficoltà cui tenta di rispondere la poetica realista, si fa esplicitamente portatore della necessità di evitare un confronto diretto con il reale, il cui potere di sguardo è distruttivo, a tutto vantaggio di "immagini" del reale, che lo rendono assai più manipolabile, meno rischioso. Nell'introduzione alla prima edizione di *Les Chouans* (1829), Balzac tiene a precisare quale debba essere a suo giudizio il ruolo dell'esattezza dei dettagli che pure egli persegue:

Ma il termine esattezza richiede una spiegazione. L'autore non intende in questo modo contrarre l'obbligo di fornire i fatti uno ad uno, seccamente così da mostrare sino a che punto si può ridurre la vicenda ad uno scheletro le cui ossa siano accuratamente numerate (Balzac 1965: 151).

L'ossificazione del reale, la sua pietrificazione in questo ribaltamento di causa ed effetto è da leggersi piuttosto come il risultato di una pietrificazione dell'osservatore, il quale non a caso allora deve ricorrere, come già Perseo, al riflesso di uno specchio, in grado di attenuare l'impatto con il reale:

L'importante – scrive ancora Tagliapietra – non è incrociare lo sguardo di Medusa, evitare la prova del faccia a faccia che implica l'ineludibile reciprocità del vedere e dell'essere visto. Ma lo specchio perfeziona questa interdizione perché, grazie alla deviazione che subisce lo sguardo quando si riflette, permette di vedere Medusa senza guardarla "direttamente" negli occhi. È la scansione decisiva di un volto che si fa immagine e denuncia, nella costanza della presenza, la perdita di un solo, irriducibile elemento: la pietrificante mortalità dello sguardo. Il riflesso non ha più il potere dell'originale anche se nell'efficace "fedeltà" della copia si cerca di contrabbandare la salvezza di uno sguardo illimitato, che non si arresta neppure *di fronte* al volto di Medusa (1991: 34).

Roland Barthes ha parlato di "effet de réel" a proposito di quei dettagli "che nessuna funzione (anche la più indiretta che si possa immaginare) consenta di motivare" (1968: 84). Sfortunatamente il primo esempio che egli cita a sostegno della propria tesi, la descrizione della stanza di Mme Aubin all'esordio di *Un Cœur simple*, appare fra i meno efficaci: "un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons" (Flaubert 1986: 44). Il barometro, senza ovviamente risultare indispensabile, non appare inopportuno per quanto concerne la definizione dello stato sociale degli abitanti della casa, esattamente come il piano, dato che figura come elemento decorativo in un ambiente che situato in un villaggio a poca distanza dal mare, dal porto di Le Havre, rispecchia una cultura in cui lo strumento svolge un ruolo importante. Ma non risulta inutile neppure in una considerazione di carattere estetico, essendo evidente che si pone come elemento terminale, cuspidi di quella ideale piramide di scatole che s'alza dal pianoforte, recuperando figuramente un ordine all'interno di un disordine, a segnalare per l'appunto la situazione contraddittoria che s'è venuta a stabilire nella casa di Mme Aubin dopo la prematura morte del marito: un ordine femminile fine a se stesso, ma non più abitato dalla passione.

Al di là dell'infelicità dell'esempio fornito da Barthes non v'è dubbio che i dettagli costituiscano sempre degli "effets de réel", se si tien conto

che questo è il loro stesso statuto in quanto “immagini di realtà”, e che per quanto suscettibili di motivazioni interne al testo, sono comunque di per se stessi, individualmente considerati, inutili rispetto alla gestione degli eventi: Brecht aveva definito il realismo come “l’introduzione di dati puramente fattuali che non trovano un posto preciso nell’ambito dell’azione” (Brecht 1970: 161-162).

Pertanto, ciò che a Roland Barthes pare giustamente inquietante è lo statuto stesso del dettaglio realista, il suo accumulo in funzione di pura spesa: ciò che è ancora più inquietante, i dettagli sembrano finalizzati ad una sorta di lusso della narrazione, prodiga al punto da dispensare dei dettagli “inutili”, e da alzare così a tratti il costo dell’informazione narrativa. Appare corretta allora l’assimilazione operata da Philippe Hamon del dettaglio realista ai fenomeni isterici studiati da Freud: “Nell’isteria – è detto infatti nel saggio su *Alcune considerazioni per uno studio comparato delle paralisi motorie organiche e isteriche* (1893) – i sintomi della paralisi organica appaiono come spezzettati”; il realismo è in certo qual modo un’isteria del linguaggio, e come l’isteria simula in parte la paralisi organica manifestandosi arbitrariamente nel corpo, non prendendo atto dell’organizzazione anatomica, così la mimesi frammentata del reale si fa sintomo, proprio nella sua arbitrarietà eccessiva (“l’isteria – scrive ancora Freud – è, in sostanza, una malattia caratterizzata da manifestazioni eccessive”), oltre che della propria radicale alterità rispetto al referente, di cui non riconosce la strutturazione, del *potlatch* che con esso va ingaggiando (Hamon 1985: 500).

Resta tuttavia da chiarire perché proprio l’esordio dell’Ottocento veda dispiegarsi il discorso realista, fondato sull’accumulo dei dettagli, non necessariamente correlati, e che anzi quando tali non sono tendono a divenire marca specifica del procedimento realista. Il ben ordinato universo racchiuso nell’*Encyclopédie*, opportunamente catalogato in ordine alfabetico, evidenziava, con una assimilazione inevitabile ed intenzionale, l’equivalenza fra ordine della scrittura ed ordine stesso del mondo. L’accesso alla scrittura del mondo è l’accesso al mondo, cioè ad una totalità fruita solo per frammenti. Ma dal frammento, dalle rubriche si può risalire alla totalità, la quale non è altro, allora, che la somma di elementi discreti, il cui solo essere contenuti nell’Enciclopedia testimonia della loro pertinenza. Se il dettaglio appartiene da sempre alla tradizione narrativa, e se il discorso illuminista vi innalza il proprio monumento più insigne, l’*Encyclopédie*, il dettaglio come feticcio, invece, è proprio dell’epoca industriale, come

la merce-feticcio, e ne costituisce l’emblema. Ma occorrerà allora vedere nel realismo non più un semplice riflesso di un’epoca, secondo quella che è stata la teoria del rispecchiamento, per cui una “forma” sarebbe la risultante di uno specifico sistema di produzione e organizzazione sociale, modellandosi in qualche modo su di esso, e traendo la sua forza e giustificazione da questa capacità mimetica, cioè dalla maggiore o minore aderenza rispetto al referente, bensì considerare l’interazione reciproca fra il realismo, come modello di rappresentazione e quindi griglia conoscitiva, e l’epoca storica in cui tale proposta si va esplicitando, tenendo conto principalmente del fatto che come ogni modello è innanzitutto un’interrogazione.

Dovremo dunque, a nostra volta, chiederci preliminarmente su che cosa s’interroga il Realismo, che cosa desidera? La risposta l’abbiamo in tutta una serie di indagini che si sono ormai tradotte in formule: “ère du soupçon”, “classes laborieuses, classes dangereuses”, “paradigma indiziario”, “romanzo poliziesco”, che stanno a segnalare aspetti specifici e fra loro correlati della cultura ottocentesca, e che denunciano la consapevolezza quanto mai acuta di muoversi in un universo labirintico, in cui tutto il conosciuto, l’esperito, è diventato “unheimlich”, il medesimo è diventato “altro”, perché è la grande prospettiva illuministica, carica di certezze conoscitive, ad essere entrata in crisi ed a dissolversi nell’universo del frammento.

È Balzac a parlare di “quest’epoca legata al Dubbio” (*Le Livre Mystique*), ed a denunciare che “tutto viene sublimato, analizzato, venduto e comprato” (*Études Philosophiques*). Fornirà anche una grottesca esemplificazione, nel gusto del “romantisme frénétique”, aggiungendo un proprio finale al romanzo di Jules Janin *L’Âne mort et la femme guillotinée*. Henriette, la protagonista, dopo essere stata ghigliottinata, giace, fatta a pezzi, su un tavolo anatomico; le carni serviranno per fare delle candele e le ossa dei pezzi di domino: “La società è come un porco – esclama a questo punto il giovane amante di Henriette – tutto viene utilizzato! orrore!” (Janin 1973: 155). A sua volta Janin, scrive un racconto intitolato *Vendue en détail*, in cui afferma che “gli uomini si vendono, sotto ogni forma ed apparenza del bene e del male” (Janin 1863: 181). L’infelice protagonista del racconto vende poco a poco per sfamarsi tutta se stessa, salvo il proprio onore che, non a caso, non trova una valutazione sul mercato. Sempre in Balzac, invece, sarà addirittura l’anima ad essere quotata in borsa nel celebre racconto *Melmoth réconcilié*.

---

Il linguaggio testimonia di questo disagio ed a sua volta lo interroga e così facendo lo istituisce, e fa delle risposte lo statuto stesso di un reale che “prima” non c’era, e poi diventa *koiné*, e come tale assume una sua struttura, può percepire ed essere percepito, declinare ed essere declinato. La parola desacralizzata si fa strumento, apparentemente docile, attraverso spossanti *détours*, di una “volontà” di narrare che altro non è se non la “necessità” di narrare, poiché il possesso di un universo labirintico, il suo utilizzo e la sua gestione richiedono che sia descritto e narrato, e narrato perché descritto. Di qui il costituirsi di grumi di dettagli a simulare un ordine che è, quando lo è, di pura omologia interna, e a cui si delega di fatto un ruolo esplicativo secondo modelli ancora illuministici (fisiognomia), ma gestiti da una soggettività che si pone come sostitutiva di una perdita di senso complessiva, ed unico elemento di coesione pur nella sua assoluta arbitrarietà. Più che di una letteratura d’indizi, applicata al Realismo, dovremmo parlare allora di narrazioni sintomatiche, poiché l’indizio in qualche modo è coscienza di poter giungere ad una soluzione, premessa e garanzia di successo contro il timore di perdersi; il sintomo invece testimonia essenzialmente di se stesso, è in qualche modo autoreferenziale, improduttivo, non conduce da nessuna parte, e s’apparenta al piacere, narcisistico e sterile della parola fine a se stessa, in cui si frantuma il desiderio.

Il paradigma metodologico proposto da Thiers per lo storico – “Essere semplicemente vero, essere ciò che sono le cose stesse, non essere nulla più di loro, non essere che tramite loro, come loro, quanto loro” (Barthes 1968: 88) – senza neppure la mediazione di una soggettività, di uno specchio, è lì a segnalare la crisi del progetto realista. Egli fa propria la visione monoculare, certo teorizzata dal realismo, come s’è visto, perché conferisce maggiore precisione ai dettagli, disponendoli già su una superficie piana, ma senza rendersi conto dei limiti di questo procedimento, in particolare l’appiattimento complessivo della rappresentazione, cui invece avevano cercato di porre rimedio gli autori realisti alternando le focalizzazioni. Jakobson afferma per l’appunto, anche se in genere non ci si sofferma adeguatamente su questo aspetto della sua definizione del realismo, dandolo per risaputo: “l’autore realista opera delle digressioni metonimiche dall’intrigo all’atmosfera e dai personaggi allo sfondo spazio-temporale” (Jakobson 1963: 63). Questo spostamento dell’ottica, pur sempre monoculare, tende per l’appunto a restituire profondità alla rappresentazione, esigenza dunque che non viene espunta dall’adozione di un discorso parcellizzante, destinato inevitabilmente a penalizzare una visione d’insieme.

Questo modello entrerà in crisi con l'imporsi in ambito letterario del discorso simbolista: la parola farà allora aggio sul reale e cadrà l'illusione di una sua perfetta trasparenza. Questo non impedirà al Realismo di continuare ad essere anche nella prima metà del Novecento una forma largamente praticata, ma qui evidenzierà, sperimentandola in ambito specificamente ideologico, la natura profonda della propria ambiguità, come espressione di compromesso. La sostanziale identità di stile e contenuti fra letterati di destra e di sinistra, fatte salve le specificità dei singoli autori, appare da un lato come particolarmente inquietante, dall'altro ci dice come al di là delle diverse impostazioni ideologiche sia la cultura borghese, proprio nella sua forma-emblema, il Realismo, la matrice unica di prospettive fortemente divaricate come potevano essere quelle, in ambito francese, di Malraux, Camus, Sartre, Céline. Ma proprio questo dato rende allora impraticabile una modalità enunciativa che nella sua volontà di omologazione non consente più di dare forma all'alterità, costituendosi invece come entropia di ogni possibile discorso.

#### NOTE

- 1 La traduzione delle citazioni è dell'autore dell'articolo [n.d.r.].
- 2 L'autore fa riferimento alla commedia in tre atti e in prosa *Les trois Quartiers* di Picard e Mazère, creata alla Comédie-Française il 31 maggio del 1827 e pubblicata lo stesso anno dagli editori parigini Ladvocat e Barba [n.d.r.].

#### BIBLIOGRAFIA

- Balzac, Honoré de (1967), *Le lys dans la vallée*, Paris, Bordas.
- Balzac, Honoré de (1979), *Études philosophiques*, ed. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- Barthes, Roland (1968), "L'effet de reel", *Communications*, 11: 84-89.
- Brecht, Bertold (1970), *Écrits sur la littérature et l'art*, trad. André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, t. 2, *Sur le réalisme*.
- Clair, Jean (1989), *Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard.
- Derrida, Jacques (1990), *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

- Diderot, Denis (1951), *Œuvres*, ed. André Billy, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”.
- Flaubert, Gustave (1986), *Trois contes*, ed. Pierre-Marc de Biasi, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (1990), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Hamon, Philippe (1985), “Thème et effet de reel”, *Poétique*, 64: 495-503.
- Jakobson, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, ed. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit.
- Janin, Jules (1863), *Contes fantastiques et contes littéraires*, Paris, M. Lévy frères.
- Janin, Jules (1973), *L'Âne mort et la femme guillotinée. La confession*, ed. Joseph Marc Bailbé, Paris, Flammarion.
- Serres, Michel (1990), “Distraction”, *Le corps en morceaux*, Paris, Réunion des Musées Nationaux: 33-38.
- Stendhal (1877), *Armance*, Paris, Calmann Lévy.
- Stendhal (2018), *Le rose et le vert. Mina de Vanghel suivis de Tamira Wanghen et autres fragments inédits*, ed. Jean Jacques Labia, Paris, Gallimard.
- Tagliapietra, Andrea (1991), *La metafora dello specchio*, Milano, Feltrinelli.
- Zola, Émile (1881), *Les romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier.

Alberto Castoldi (1941-2019) è stato professore ordinario di Letteratura francese dell'Università di Bergamo, di cui è stato rettore dal 1999 al 2009. Ha diretto il Centro arti visive e il Centro sulla Contemporaneità dell'Università di Bergamo, e ha presieduto il Bergamo Film Meeting. Ha diretto le riviste *Elephant&Castle*, *Prospero's*, *Cahiers de littérature française* (Classiques Garnier). Con Franca Franchi e Michel Delon ha diretto la collana "L'envers du miroir" (L'Harmattan). È stato socio dell'associazione italiana di francesistica "Seminario di Filologia Francese" e dell'Associazione Sigismondo Malatesta. I suoi studi hanno indagato l'immaginario dal Settecento al Novecento; il perturbante nell'ambito artistico; il rapporto tra droga e letteratura; la simbologia dei colori. Tra le sue pubblicazioni si segnalano *Il testo drogato* (Einaudi, 1994), *Bianco* (La Nuova Italia, 1998), *Bibliofollia* (Bruno Mondadori, 2004), *Anatomia del vuoto: Pierrot* (Bruno Mondadori, 2008), *Congedi. La crisi dei valori nella modernità* (Bruno Mondadori, 2010), «*In carenza di senso*». *Logiche dell'immaginario* (Bruno Mondadori, 2012), *Il Flâneur. Viaggio al cuore della modernità* (Bruno Mondadori, 2013). | Alberto Castoldi (1941-2019) was Professor of French Literature at the University of Bergamo, of which he was rector from 1999 to 2009. He directed the Centro arti visive and the Centro sulla Contemporaneità of University of Bergamo. He also chaired the Bergamo Film Meeting. He was editor in chief of the journals *Elephant&Castle*, *Prospero's*, *Cahiers de littérature française* (Classiques Garnier). With Franca Franchi and Michel Delon, he directed the book series "L'envers du miroir" (L'Harmattan). He was a member of the Italian association Seminario di Filologia Francese and of the Sigismondo Malatesta Association. His studies have investigated the imaginary from the 18<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century; the 'uncanny' in art; the relationship between drugs and literature; the symbolism of colours. His publications include *Il testo drogato* (Einaudi, 1994), *Bianco* (La Nuova Italia, 1998), *Bibliofollia* (Bruno Mondadori, 2004), *Anatomia del vuoto: Pierrot* (Bruno Mondadori, 2008), *Congedi. La crisi dei valori nella modernità* (Bruno Mondadori, 2010), «*In carenza di senso*». *Logiche dell'immaginario* (Bruno Mondadori, 2012), *Il Flâneur. Viaggio al cuore della modernità* (Bruno Mondadori, 2013).

---