

Federico Bertoni,  
*Realismo e letteratura.*  
*Una storia possibile*

**Sebastiana Nobili**  
**Pierluigi Pellini**  
**Massimiliano Tortora**

---

**Sebastiana Nobili**

Nell'avvicinare un libro dalle prospettive così ampie, credo sia opportuno andare per ordine, e tentare di affrontare le questioni centrali cominciando semplicemente (banalmente) dalla *Premessa*, dove l'autore fa qualche dichiarazione programmatica sull'impianto complessivo del libro.

Innanzitutto, scrive Bertoni, questo libro non è né una «teoria generale», né una «storia sistematica» del realismo; non potrebbe esserlo, d'altra parte, senza dovere ricorrere a scorciatoie o a definizioni inevitabilmente generiche: oggetto del libro è semmai – sono sempre parole dell'autore – «un'inquietante riflessione sulla letteratura» e sul suo «ambiguo, paradossale rapporto» con ciò che chiamiamo realtà. Poi Bertoni resta fedele all'assunto: si interessa proprio di quello che mi pare sia il punto fondamentale di interesse, il «rapporto» tra il mondo della finzione e il luogo in cui sembra avere origine, il cosiddetto mondo della realtà.

Tuttavia, cercando di illustrare questo rapporto in una prima parte di «approssimazione teorica» e in una seconda di «percorso storico», Bertoni traccia anche una linea evolutiva, fa necessariamente i conti con la storia e prospetta un percorso di tipo diacronico. L'idea che se ne ricava, a mio parere, è quella di un affrancamento progressivo che ha per protagonisti nella prima parte i critici, nella seconda gli scrittori: l'affrancamento, cioè, dalla convinzione che metro per misurare la qualità della letteratura sia la sua capacità di imitare la realtà, di copiarla con la maggiore precisione possibile. Se così fosse, se la scrittura ripetesse soltanto il mondo, dovremmo pentirci di qualche millennio di storia (e di critica) letteraria, convertirci alla *Repubblica* platonica e ammettere che la letteratura ci dà solo la copia di una copia, un quadro inevitabilmente sbiadito dietro il quale non è lecito neppure indovinare i contorni dell'originale.

Ma per fortuna Bertoni è un aristotelico, e io volentieri lo seguo nel percorso in cui mi guida, con la convinzione che la letteratura non racconti ciò che è ma ciò che potrebbe essere («ciò che potrebbe accadere», scrive Aristotele in un passo controverso citato nel libro), e che quel mondo in potenza abbia molto da insegnare a proposito del mondo in atto nel quale siamo immersi. Bertoni si ferma, tra l'altro, sull'aneddoto classico di Zeusi, il pittore che per immortalare la bellezza di Elena fa posare le cinque vergini più belle di Crotone e ritrae il meglio di ognuna: l'opera d'arte non degrada la realtà copiandola, ma ne fonde i caratteri migliori, perfezionandola addirittura.

L'idea della letteratura come copia viene archiviata definitivamente da teorici e scrittori moderni, in testa il «realista» Balzac, convinto che spesso il vero non sia verosimile: semmai, argomenta Bertoni, il verosimile ha a che fare con l'accettabile, e quindi ogni epoca tende a considerare verosimile («realista») quella letteratura alla quale accorda il proprio consenso perché è in linea con la cultura del tempo, con opinioni, modelli e ideologie dominanti o emergenti. Opportunamente, dunque, nel finale l'autore distingue quattro livelli di realismo, e affianca a quello tradizionalmente inteso – realismo di temi e di stile – un realismo «ermeneutico» e uno «semiotico», quest'ultimo legato ai codici culturali di un'epoca, e dunque particolarmente sensibile al trascorrere del tempo e al mutare dei comportamenti.

Ma si sa, la pretesa di raccontare il vero è all'inizio, più che un'esigenza, una «strategia di legittimazione» usata per dare spazio a un genere nuovo, il romanzo, che deve innanzitutto farsi accettare. Più tardi, ormai affrancati dall'esigenza di doversi appiattare sulla cronaca, i romanzieri si sono liberati, a quanto pare, anche del complesso di inferiorità nei confronti degli storici, riconoscendo che il romanzo è semmai una «forma di conoscenza alternativa – e non opposta – a quella della ricerca storica» (cito ancora Bertoni). E si può aggiungere che nel Novecento il romanzo ha assunto una tale dignità da costringere semmai storici e filosofi della storia a fare i conti con una tradizione ormai secolare, parallela alla loro: gli studi fondamentali di Hayden White hanno svelato quanto gli storici debbano alla narrativa, come si servano delle stesse strategie retoriche, come mentano grazie alla *dispositio* dei fatti; mentre Jerzy Topolski, nel suo *Narrare la storia* (1997), ha dimostrato come strategie romanzesche nell'interpretazione delle fonti possano suggerire persino una *inventio* tendenziosa (anche questo potrebbe essere un capitolo, e non marginale, nell'analisi del rapporto tra la letteratura e la realtà, e confermerebbe l'impressione di un progressivo affermarsi della prima, delle sue ragioni, contro la presunzione che si possa, che si debba descrivere il mondo «così come è»).

Per contro, come scrive Bertoni, il «mondo comune» perde di «*pathos*» e i realisti si scoprono, con Maupassant, degli «illusionisti»: il resto lo fanno l'affermazione della fotografia e delle avanguardie ma anche – aggiungerai

io – del cinema, che liberano definitivamente la letteratura dal «paradigma della somiglianza», dal capestro della copia con i suoi inevitabili corollari. Bertoni però, lontano dal ricostruire il trionfale cammino del romanzo verso la propria affermazione, non manca di problematizzare i concetti, ed ecco che alla sintesi, complessivamente lineare, tracciata lungo l'asse dei capitoli e del tempo – all'evoluzione via via delineata nella progressione verticale – sovrappone alcuni tagli orizzontali: sei quadri, sei romanzi che si staccano dallo sfondo e affiancano alla sintesi un'analisi che la corregge, la approfondisce, qualche volta smentisce gli assunti che avremmo voluto trarne. Persino i sei nomi che compaiono negli altrettanti saggi («sei autori non sempre ortodossi rispetto al canone 'ufficiale' del realismo», scrive ancora Bertoni) fanno sulle prime, a guardarli così, uno strano effetto di dissonanza: Hoffmann, Calvino, Cervantes, Stendhal, Nabokov, DeLillo, più che a una progressione «non ortodossa» mi fanno pensare a un vero e proprio canone antirealista, e in alcuni casi sono nomi (Hoffmann in testa) indissolubilmente legati alla discussione sul fantastico e sul suo statuto.

Ma i tagli che Bertoni ha voluto imprimere sulla compattezza della sua tela mi paiono, nell'insieme, una dichiarazione di intenti aggiuntiva a quella esplicitata nella *Premessa*, perché questo libro non parla del realismo nella letteratura ma di realismo e letteratura: mai come in questi saggi monografici la congiunzione “e” mi pare tanto fortemente disgiuntiva, mirata com'è non a marcare una separazione incolmabile tra mondo e romanzo, ma a sottolinearne la providenziale diversità.

E infatti la parte più interessante del libro – dalla quale vorrei trarre spunto per ragionare non solo sopra, ma anche oltre il libro stesso – è proprio la terza, quella dal titolo «Prospettiva», in cui i due percorsi si fondono e l'analisi di un romanzo, *Underworld* di Don DeLillo, diventa la chiave di volta per «ridiscutere il ruolo della letteratura nell'odierno sistema culturale». È qui che la prosa di Bertoni si fa più convincente, quasi energica nella sfida che pone: dall'esposizione di problemi e di teorie storiche si passa decisamente all'argomentazione, e il libro assume un nuovo andamento, una tensione dialettica più forte.

Questa è la parte in cui l'autore prende decisamente posizione, e chiama il lettore – soprattutto il lettore che sia anche un critico della letteratura – a una sfida che mi piace raccogliere: «è ancora il momento di rivendicare una nuova istanza realista» scrive Bertoni concludendo la seconda parte, e prepara il terreno a questa terza, al suo interrogarsi sul presente e sul futuro prossimo.

Rifacendomi all'antitesi proposta dall'autore per *Il rosso e il nero* – alla contrapposizione radicale tra il dato storico e la finzione che ne scaturisce – provo a chiedermi cosa farebbe oggi Stendhal davanti agli atti di un processo identico a quello che gli ispirò il romanzo. Allora lo scrittore dichiarava che il suo non era un romanzo, che tutto era realmente accaduto

to, ma di fatto sostituiva alla «banalità dell'esistente» (sono parole di Bertoni) ciò che solo «l'immaginazione romanzesca» poteva dettargli: e così l'oscuro assassino di Rennes, giustiziato nel 1826 per avere ucciso la sua ex amante dopo che questa aveva tentato di ostacolare il matrimonio di lui, diventava il personaggio complesso e affascinante di Julien Sorel.

Cosa potrebbe fare, oggi, Stendhal, o meglio: con quali materiali si troverebbe a lavorare? Probabilmente (continuo il gioco, pure sapendo di giocare con dei "se", con una semplice ipotesi che mi serve da *exemplum fictum*), a quel processo verrebbe data la maggior risonanza possibile sui *media*, i protagonisti sarebbero intervistati, le loro vite frugate, il delitto ricostruito secondo le regole di uno *show* che deve sembrare il più possibile vero, mentre la cronaca giornalistica, da parte sua, si sforzerebbe di assumere i toni e i ritmi del romanzesco.

Uno scrittore di oggi, anche uno scrittore grande come Stendhal, si troverebbe davanti agli occhi la versione spettacolarizzata e degradata del romanzo che immaginava di scrivere: e forse, tra *fiction* e inchieste televisive, sondaggi a caccia di innocentisti o di colpevolisti, siti *Internet* e gruppi di discussione *online*, rinuncerebbe a dare la "sua" versione, a compiere quell'opera di reinvenzione critica del mondo di cui la letteratura da sempre si incarica.

Dunque: quale prospettiva per la letteratura? Ma in definitiva: quale prospettiva per il realismo? (Ecco che i due poli del titolo si avvicinano fino a sovrapporsi, e quella "e", non più disgiuntiva, sembra quasi suggerire un'endiadi, l'espressione di un unico concetto). Quale prospettiva e quale spazio, per una finzione che voglia non copiare ma leggere e interpretare la realtà, se il suo pubblico, stordito dalla convergenza tra *fiction* e *news*, è ormai abituato, come scrive DeLillo, a «semicredere a tutto»? Il nostro mondo sembra troppo disincantato, e allo stesso tempo troppo distratto, per dare ascolto alle chiacchiere dei romanzieri.

Ma forse qualcosa sta accadendo: me ne viene il dubbio leggendo il giornale, quando trovo un articolo (sulla «Repubblica» del 5 giugno scorso) in cui si parla di censura. Mi ci fermo con stupore, quasi con soddisfazione: ci deve essere qualche seguace inconsapevole di Platone, qualcuno che pensa che la letteratura sia una minaccia all'ordine – qualcuno cui la letteratura mette paura. Sarà qualche regime confessionale, qualche posto sperduto nel terzo mondo. E invece no, siamo in piena Europa, nella Polonia dei fratelli Kaczynski, dove il ministro dell'istruzione, presidente della «Lega per la famiglia», vorrebbe vietare nelle scuole la lettura di alcuni romanzi considerati pericolosi. Fra i testi banditi c'è *Il processo* di Kafka, accusato di nichilismo, il *Faust* di Goethe, perché il protagonista seduce l'ingenua Margherita, e naturalmente *Delitto e castigo* perché Dostoevskij, in quel romanzo, fa parlare un criminale.

L'involontaria comicità del modo in cui sono posti i problemi me ne fa dimenticare, per un attimo, la gravità: non posso evitare di pensare a

Fëdor Dostoevskij che, con un taccuino in mano, intervista Raskolnikov raccogliendone inorridito la confessione.

In che mondo ci troviamo, se accanto alle raffinate analisi discusse da Bertoni nel suo libro ci sono ministri europei che si comportano (a essere generosi nel giudizio) in modo perfettamente *naïf*, prendendo per vera la finzione e intentando processi ai suoi personaggi e ai suoi autori? La voglia di censura cresce, e non solo nei Paesi sottoposti a regimi di tipo confessionale: qualche anno fa, gli storici hanno coniato la definizione di “post-democrazie” per indicare quegli Stati, appartenenti al mondo sviluppato, dove a votare o comunque a interessarsi della vita sociale è ormai una minoranza della popolazione, il cui consenso è assicurato da una pressione mediatica controllata dagli stessi gruppi economici che gestiscono il potere politico.

In questi Paesi la forbice tra ricchi e poveri si allarga ogni giorno di più e i contrasti sociali – cui si aggiungono le difficoltà intrinseche di una società multirazziale – non sono più bilanciati dalla speranza nell’avvento di un benessere diffuso, ma al contrario si acuiscono in una generale percezione di insicurezza e di precarietà. Se il mondo occidentale è davvero così, allora si capisce il perché della censura, del bisogno, da parte di gruppi di potere ristretti e privi di un consenso effettivo, di controllare su quali testi e su quali modelli di interpretazione della realtà i propri elettori si formeranno un’opinione del mondo.

È in questo quadro di riferimento, mi pare, che non trova più spazio «l’ambiguità ideologica» di cui parla Bertoni a proposito di certo postmodernismo, il gioco autoriflessivo di una letteratura che si compiace di sé. È in questo quadro, credo, che nel finale del suo libro Bertoni evoca parole come «resistenza» – usata più volte per definire l’atteggiamento di Don DeLillo di fronte alla «liquidazione dei referenti» – e parla specificamente, per *Underworld*, di un «atto di resistenza culturale», richiamandosi a concetti come «responsabilità» e «impegno» (cito alla lettera).

D’altra parte non è un caso che si cerchi di mettere all’indice proprio la letteratura del realismo storico e del modernismo: nei Paesi dove di fatto la libertà è vigilata, il potere “prende sul serio” i romanzi perché teme che il pubblico li possa prendere sul serio, perché si accorge che tra le maglie bene intrecciate della finzione si racconta la realtà in modo molto più attendibile che nella finzione dei *media*. E se le post-democrazie hanno una gran voglia di censurare, di sorvegliare i comportamenti, di scegliere le buone letture per le generazioni a venire, di costruire canoni ad uso della propria approvazione, ciò significa – alla resa dei conti – che la letteratura mantiene la propria carica eversiva, il suo potere di denuncia e di smascheramento della realtà.

Meglio allora che i ragazzini non leggano di quell’assassino di Raskolnikov, di quell’infanticida di Margherita o di quell’adultera di Anna Karenina, di quel nichilista di K. processato dall’ancor più nichilista Franz

---

Federico Bertoni,  
*Realismo e  
letteratura. Una  
storia possibile*

Kafka. Visti così, come una galleria di personaggi da cronaca nera, sono pessimi esempi per la gioventù: non si può che convenirne.

Mi viene in mente che nel 1925, nella Roma di Mussolini, andava in scena all'Odescalchi il memorabile allestimento di una «commedia da fare» i cui protagonisti erano un padre incestuoso, una figlia prostituta, un giovinetto suicida e qualche altro personaggio non meglio raccomandabile. Secondo quanto prescriveva l'autore, tali personaggi dovevano apparire «vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri» degli esseri umani (meno reale ma più vera: ecco una definizione paradossale, ma intrigante, per il rapporto della letteratura con il mondo). L'autore e, per l'occasione, regista, non era certo un pericoloso eversore: era Luigi Pirandello, scrittore amico del regime, che con gesto clamoroso l'anno precedente aveva preso la tessera del Partito fascista proprio all'indomani dell'omicidio Matteotti, credendo così di difendere l'ordine costituito dalle pericolose derive del socialismo.

Fra i compiti del critico c'è anche, c'è sempre, quello di rivelare ciò che neppure l'autore è stato in grado di vedere nella propria opera; in questo rapporto, probabilmente, bisogna cercare anche la risposta alla cosiddetta crisi della critica: chi fa critica deve interrogare la letteratura per attivare quel potere di smascheramento della realtà che neppure gli autori stessi, a volte, sanno cogliere.

Allora agitiamo lo spettro del criminale, della prostituta, dell'incestuoso, del suicida: forse c'è bisogno dei loro casi per risvegliare un pubblico ormai assuefatto alle tinte forti con cui quotidianamente gli viene dipinta la realtà. Lasciamo che Raskolnikov si aggiri per l'Europa insieme a tanti suoi degni compagni, più veri degli uomini reali; anzi, accompagnamo questi personaggi nel loro viaggio, facciamo loro da guida con i nostri commenti, le nostre prefazioni, la pazienza delle nostre edizioni critiche e delle note a piè di pagina, perché possano parlare la lingua e penetrare la cultura degli uomini che incontreranno. Paradossalmente – ma, alla luce del libro di Bertoni, non è poi così paradossale – il pubblico occidentale ha bisogno di tornare alla letteratura, di frequentare nuovamente la finzione e di riconoscerla, per essere in grado di decifrare, e infine di comprendere, la realtà nella quale è immerso.

Un'ultima nota, a mo' di postilla. Della storiella di Zeusi di Eraclea circola anche una versione che Boccaccio ha contrabbandato abilmente, inserendola in un'opera erudita in cui racconta le storie di donne famose (*De mulieribus claris*). Zeusi qui, per dipingere la bellezza di Elena, si fa portare sia i più bei fanciulli sia le vergini più belle della città di Crotona, e sceglie tra tutti i cinque migliori, traendone, con supremo sforzo d'ingegno (*totis ex ingenio celebri emunctis viribus*) un'unica immagine pittorica.

Ma il passaggio più interessante si legge qualche riga dopo: il quadro di Zeusi mostra una donna di tale splendore che a partire da esso, da quel

quadro, spiriti ingegnosi inventano la favola di Elena e della sua irripetibile bellezza (*hinc acutiores finxere fabulam...*). Qui, mi pare, sta lo scatto di genio di Boccaccio rispetto al racconto consegnatogli dalla tradizione, in quell'*hinc* in cui si compendia un'idea di arte e, più specificamente, di letteratura come strumento capace di ri-creare il mondo, anzi di perfezionarlo a tal punto da riverberarsi sul mondo stesso: è il quadro a originare il mito di Elena, continua Boccaccio, aggiungendosi ai versi di Omero e dando a questi uno spessore ancora insospettato, perché la letteratura non deve solo interpretare ma può anche rimodellare la realtà, proiettando il suo lungo cono d'ombra (di ombre) sulla superficie della terra.

### Pierluigi Pellini

Avere scritto un libro di quasi quattrocento pagine su *Realismo e letteratura*; averlo pubblicato nel gennaio del 2007, dopo vari decenni di scettica condiscendenza – se non di ostracismo e irrisione – nei confronti di una categoria con ogni probabilità abusata, un tempo, da certa critica di sinistra; teoricamente (non c'è dubbio) ambigua, sfuggente, aporetica; ma con ogni evidenza ineludibile per ogni lettore, e studioso, in buona fede. Basterebbe questo titolo di merito a segnalare Federico Bertoni (nato nel 1970), professore di Teoria della letteratura a Bologna, come uno dei critici più importanti della sua generazione. E forse anche, c'è da augurarselo, a rilanciare una collana, la gloriosa PBE letteraria, un tempo – neanche tanto lontano – prestigiosa vetrina del migliore dibattito critico italiano e internazionale, oggi ridotta ad ospitare pochi manuali (non sempre di livello decoroso) e rari saggi (di qualità oscillante).

Di meriti ne ha anche molti altri, il libro di Bertoni. Dichiaratamente, però, non quello della definitoria sistematicità teorica. Se il titolo è coraggioso nell'esibire una parola che – dal formalismo alla decostruzione, passando per strutturalismi e semiologie – è diventata poco meno che tabù, è il sottotitolo a riassumere l'impostazione del volume, in un certo senso il suo *ethos*, modesto e però ben determinato: *Una storia possibile*. Non, dunque, una nuova teoria, da affiancare a quelle, numerose e contraddittorie, che si sono susseguite in un arco di tempo ormai bi-secolare (se è vero che di "realismo" in ambito artistico hanno iniziato a parlare i fratelli Schlegel negli ultimi anni del Settecento); ma nemmeno un impossibile catalogo esaustivo, o tantomeno un riassunto manualistico, di quelle teorie, e/o delle esperienze di scrittura che le hanno accompagnate. Piuttosto, il tentativo, ibrido e difficile, di isolare momenti significativi nella storia (della critica e della narrativa occidentale) e problemi cruciali nella teoria (dalle poetiche antiche alla contemporaneità post-moderna), per saggiarne la portata e la resistenza; per ricavarne qualche strumento concettuale ancora utile, oggi, a chi voglia sondare il rappor-

---

Federico Bertoni,  
*Realismo e  
letteratura. Una  
storia possibile*

to innegabile sempre, esattamente circoscrivibile mai, fra la letteratura e ciò che chiamiamo mondo.

Resteranno perciò delusi quei lettori che si fossero aspettati una nuova teoria del realismo. Ma chi in futuro avesse l'ardire, forse temerario, di imbastirne una, potrebbe (anzi, dovrebbe) partire di qui; e troverebbe, impeccabilmente già svolto, tutto il lavoro preparatorio: quello che scarta i dibattiti datati o autoreferenziali, chiude le false piste, per isolare il fulcro dei problemi, le loro aporie decisive. Nella convinzione che sia appunto possibile, e anzi doveroso, ricordare sempre che la letteratura nasce anche dalla realtà storica e sociale, oltre che da precedente letteratura (o, se si preferisce, dal funzionamento intertestuale del linguaggio). Queste le ragioni di una struttura argomentativa insolita, che alterna capitoli teorici e/o storici ad altri ("interludi") dedicati alla lettura di grandi testi letterari, scelti non tanto in base alla presunta fedeltà a un canone realista, quanto piuttosto per la loro capacità di arricchirlo e complicarlo, esplorandone i limiti, o le possibilità estreme: e infatti troviamo, accanto a un più prevedibile Stendhal, *Don Chisciotte*, *Gli elisir del diavolo* e perfino *La vera vita di Sebastian Knight*.

Altri meriti, dicevo. In primo luogo, evidente ad apertura di pagina, quello raro della scrittura: limpida, elegantissima, leggermente manierata nella regia metanarrativa, nella costante sottolineatura di ogni articolazione del discorso, nelle prudenziali messe a punto teoriche. Una scrittura al tempo stesso chiara e complessa; leggibile e densa. Cifra riconoscibile, certamente, di una grande scuola, quella di Mario Lavagetto; e, per suo tramite, di Giacomo Debenedetti. Ma anche dono (si direbbe) naturale di uno studioso incline, di suo, ai rischi della sintesi, della riformulazione – non sempre originale, forse, ma più efficace, più precisa, verrebbe da dire definitiva – di grandi nodi critici e teorici. Valga fra i moltissimi questo passo, dall'ultima pagina del terzo "interludio", dedicato al *Rosso e il nero*: «Proprio perché assurdo, immotivato, inspiegabile, contrario a ogni attesa o previsione ragionevole, il colpo di pistola di Julien segna al tempo stesso il trionfo e lo scacco del realismo: rinuncia alla verosimiglianza del personaggio nel momento stesso in cui grida la sua verità più profonda: recupera la dismisura del gesto romanzesco solo per squarciare l'involucro compatto di bugie, artifici, finzioni, ignobili mistificazioni di cui si ammantava il cosiddetto mondo reale». Non si poteva dire meglio, credo. Ed è evidente come l'osservazione critica sul singolo testo s'innervi di concetti teorici che rinviano a dibattiti secolari: il rapporto fra vero e verosimile (che spesso è convenzionale, e perciò falso), il frequentemente invocato, ma non necessario, legame fra realismo e coerenza (del testo, del personaggio), la troppo schematica contrapposizione fra oltranza avventurosa del *romance* e grigiore mimetico del *novel*.

Non era facile fare il punto su questi, e molti altri, problemi aperti: anche perché il dibattito italiano (quando c'è stato) sul realismo letterario e

in genere sulla teoria del romanzo, si è cristallizzato intorno a pochi libri disponibili in traduzione – preferibilmente per i tipi di grandi editori, Einaudi di *in primis*. Non sempre i migliori. Un solo esempio: è curioso e perfino divertente che un volume ricco e interessante, ma teoricamente un po' scontato e storicamente non sempre ineccepibile, come *Reading for the Plot* (1984) di Peter Brooks, ribattezzato *Trame* nell'einaudiana Biblioteca Studio (1995), sia puntualmente e ossequiosamente citato da (quasi) ogni critico italiano – compreso Bertoni; e anche il sottoscritto, temo – che si sia avventurato, negli ultimi dieci anni, nelle vaste plaghe del romanzo europeo dell'Ottocento. Oltralpe, a nessuno specialista di Stendhal o di Flaubert verrebbe mai in mente di confrontarsi prioritariamente con Brooks, studioso di rango soprattutto per il suo libro precedente, *L'immaginazione melodrammatica*: edito in Italia da Pratiche e perciò assai meno omaggiato. E lascia esterrefatti che uno studio di quegli stessi anni, di gran lunga più originale e importante, come *The Order of Mimesis* di Christopher Prendergast (Cambridge University Press, 1986), non sia affatto tradotto, e secondo le rilevazioni, certo assai incomplete, ma tutto sommato indicative, dell'ICCU, sia presente in un'unica biblioteca italiana. Non c'è da stupirsi se da noi (quasi) nessuno lo cita. In questo come in altri casi, Bertoni fa eccezione: e immette nel dibattito culturale italiano, sia pure in modi forse troppo rapidi e scorciati, voci importanti, che per mere contingenze editoriali ne erano rimaste escluse. Del resto, sarebbe interessante, per una volta, uno studio statistico puntuale sull'andamento delle traduzioni di critica letteraria (numero, provenienza linguistica, tipo di editore, tirature, diffusione in libreria) negli ultimi decenni. Facile prevederne il risultato: un crollo netto, in specie dal francese, rispetto agli anni Sessanta e Settanta, e ai primi Ottanta. Un dato fra i tanti, ma fondamentale, che certifica lo stato di crisi della critica: e sia detto senz'ombra di provinciale esterofilia.

Quando si parla di realismo, in Italia, è d'obbligo rifarsi al capolavoro critico di Erich Auerbach: anche se le prime parole del sottotitolo di *Mimesis*, in tedesco *Dargestellte Wirklichkeit*, andrebbero tradotte, come è noto, *La rappresentazione della realtà* (alla lettera: *Realtà rappresentata*), e non certo *Il realismo*. Intendiamoci: in questo caso è semmai scandaloso che un libro tanto bello sia pochissimo letto in altri contesti culturali, per esempio in Francia. Anche se lascia perplessi, da noi, una certa tendenza all'agiografia auerbachiana. E non mi riferisco a chi si assume il rischio, nel contesto di un discorso di alto profilo teorico, di individuare in quella che fa perno sulla constatazione del superamento della *Stiltrennung* «l'unica filosofia della storia letteraria che abbia retto allo scetticismo di un'epoca come la nostra» (Guido Mazzoni); ma a quel blando richiamo obbligato a *Mimesis*, tipico di chi in realtà non ha saputo rinunciare a una visione piattamente contenutistica della letteratura: quasi un antidoto preventivo (e qualunque) contro i sofismi, veri o presunti, della teoria letteraria; o un suc-

---

Federico Bertoni,  
*Realismo e  
letteratura. Una  
storia possibile*

cedaneo, più presentabile nei salotti buoni della critica, del mal compreso e frettolosamente accantonato Lukács. Di certo, il libro di Auerbach, edito dall'Einaudi dei tempi migliori (era il 1956, l'anno successivo alla pubblicazione di *Metello*: di qui probabilmente l'esigenza di esibire il «realismo» in copertina; ma la traduzione è appunto pessima, e con la massima urgenza andrebbe rifatta di sana pianta), in più di mezzo secolo non ha perso smalto: a patto di discuterlo senza inerzia o feticismo. E Bertoni ha il merito, tutt'altro che secondario ai miei occhi, non solo di sottolineare il rischio, costante in *Mimesis*, di uno slittamento dal piano descrittivo a quello valutativo; ma soprattutto di dire, o almeno di lasciare intendere, che la serietà al contempo banale e drammatica del quotidiano, chiave di volta dell'idea di realismo primo-ottocentesco proposta da Auerbach, è carattere abbastanza diffuso già nel *novel* (e nel teatro) settecentesco, e poi sempre più pervasivo da Jane Austen in poi, ma trova realizzazione piena e incontrastata in pochissimi testi. Fra i massimi, forse uno solo, su cui paradossalmente in *Mimesis* non si legge «nemmeno una riga»: *Middlemarch* di George Eliot. Mentre è alquanto dubbio che l'«unione del quotidiano e della serietà tragica» sia davvero dominante nel mondo di Balzac, dove certo è acquisizione decisiva, ma in certo senso messa in mora da una costante proiezione di scala, per via metaforica o comparativa (la più sordida vicenda provinciale concentra i più epici scontri della grande storia); e tantomeno in Flaubert, dove il quotidiano, all'opposto, è irredimibile e perfino ripugnante *bêtise* (sia pure senza escludere la possibilità intermittente di una paradossale identificazione di ritorno).

Che poi, nella sostanza, i due elementi su cui punta Auerbach, la crisi della divisione classicista degli stili e il rilievo crescente assunto dallo sfondo storico, e dalla descrizione del *milieu*, siano davvero i capisaldi della narrativa ottocentesca (anche se non è difficile trovare all'una e all'altro cospicui precedenti settecenteschi: perfino quando svolta nettamente, la storia non fa salti); e rimangono, oggi, componente irrinunciabile di molti tentativi realisti, si ammetterà volentieri. Purché non diventino formule normative; e non si proceda a trasformare in un cupo «secolo serio» (Franco Moretti) l'Ottocento intero: che è anche l'età d'oro della caricatura e del *vaudeville*, il periodo storico in cui ogni discorso sociale sembra irresistibilmente destinato a rovesciarsi in *blague*, e insomma è, a ben vedere, secolo ironico non meno del precedente: in forme assai diverse, certo; ma l'irrisione irriverente di un Flaubert o di un Wilde vale, credo, quella di Sterne e Diderot. In generale, allo scetticismo dell'epoca nostra non è prudente opporre cristallizzazioni teoriche troppo rigide. Meglio non cedere, quando si parla di letteratura, a quella che Bertoni definisce (benissimo) «l'abituale e generica brutalità disgiuntiva: se non si può definire e distinguere, allora tutto è realismo (o niente lo è)». Con buona pace della nostalgia di categorie forti, che alberga tenace nel

preconscio di ogni studioso serio, conviene rassegnarsi, almeno tatticamente, a strumenti d'analisi più duttili e precari. Di qui, anche, l'impressione contraddittoria che può dare *Letteratura e realismo*: un libro al tempo stesso impeccabile e frustrante.

Di certo, non c'è nel saggio di Bertoni una tesi; se non quella, preliminare e fondante, da cui prende le mosse: che cioè, s'è già detto, il testo letterario abbia commercio con il mondo. Perché l'idea di realismo proposta in conclusione, e quasi in sordina (poche pagine, prudenzialmente dubitative), fa ricorso a un aggettivo a forte connotazione relativista – e proprio perciò un po' abusato in anni recenti (e forse perfino di cattivo augurio, dopo la singolare catastrofe politica della *gauche plurielle*). Un «realismo plurale»: la cui presenza nel testo agisce (almeno) su quattro livelli. Il primo è tematico-referenziale: l'universo di finzione costruito dal racconto realista è regolato dalle stesse norme che agiscono nel nostro mondo, è popolato dagli stessi oggetti, ha precisi connotati storico-sociali. Il secondo è stilistico-formale: alcune tecniche di rappresentazione, in parte variabili, in parte ricorrenti, come l'ipertrofia descrittiva, l'impersonalità narrativa, l'attenzione ai minimi dettagli, ecc., producono sul lettore un effetto di realtà, un'illusione mimetica. Il terzo livello è semiotico: storicamente mutevole, misura il grado di conformità del testo con una serie di codici letterari, con un'idea del verosimile, con una determinata visione del mondo. Il quarto, cognitivo, è il più sfuggente, e il più importante, perché strettamente legato alla sfera ermeneutica, all'interazione fra testo e destinatario: è «il realismo della relazione estetica, che proietta il mondo del testo nell'orizzonte d'esperienza del lettore», incrocia gli universi possibili della narrativa con quello reale in cui viviamo. E se l'ossequio ai canoni della verosimiglianza (ideologica, innanzitutto) sembra condannare la scrittura realista – come tendono a pensare molti teorici, anche diversissimi fra loro: per esempio Roland Barthes, o Nelson Goodman, o gli esponenti del *New Historicism* statunitense – a farsi strumento di tautologica auto-legittimazione dei saperi dominanti, di inerte conferma della *doxa* (repressiva), e dunque in definitiva di conservazione, a livello cognitivo la rappresentazione letteraria della realtà può essere invece «nuovo codice di lettura del mondo che infrange norme, canoni e schemi convenzionali, mostrando aspetti inediti della realtà». Cosa di cui ogni lettore appassionato è in cuor suo convinto: anche se non nutre alcuna ingenua fiducia in un realismo liberatorio o eversivo; e sa che la rappresentazione letteraria del mondo è per sua natura paradosso e ambiguità.

L'accento avrebbe potuto cadere anche su altri elementi (ci torno subito); quel che più conta, però, è che la griglia proposta da Bertoni mostri di poter funzionare, fornendo l'ossatura concettuale all'ultimo capitolo del libro, forse in assoluto il migliore: una splendida lettura complessiva di un capolavoro realista e postmoderno (non è certo una dittologia sinonimica, ma

---

Federico Bertoni,  
*Realismo e  
letteratura. Una  
storia possibile*

nemmeno per forza un ossimoro), *Underworld* di Don DeLillo. Dove storia individuale dei personaggi e storia collettiva trovano un terreno di incontro «elusivo», «misterioso», ma carico di concretezza creaturale – in imprevista e perfetta coerenza con il modello di realismo proposto da Auerbach – nella rappresentazione del «quotidiano»: «questa parola straordinaria», dice DeLillo in un'intervista, «che suggerisce la profondità e la portata del luogo comune». Formula di ascendenza flaubertiana, non c'è dubbio; e sia pure con intonazione ideologica ben diversa. E forte è la tentazione di generalizzare, *una tantum*: ogni scrittura realista lavora sulla banalità dell'esistenza comune, sulle trite parole che il discorso sociale ha usurato. Per irriderne stereotipi e falsità, o per redimerli. I più grandi, entrambe le cose.

Pierluigi Pellini

Del resto, la letteratura è fatta di parole, e un lapalissiano principio formalista ci ha insegnato come l'unica realtà, di cui uno scrittore possa veramente offrire una riproduzione attendibile, sia appunto quella verbale. Con piglio insolitamente perentorio, Bertoni afferma che «nessun vero scrittore potrebbe mai prendere sul serio» questa rigida e astratta «ipotesi di scuola». E di certo ha ragione, se pensa a certi esperimenti di riproduzione del dialogo in (presunta) presa diretta, da ultimi (e pessimi) approssimativamente praticati da certi nostrani “cannibali”. Lo dice in modo incontrovertibile, fra gli altri, proprio DeLillo, ripetendo quasi con le stesse parole – inconsapevolmente? – gli argomenti esposti da Céline nella lettera a Milton Hindus del 16 aprile 1947: la trascrizione di un dialogo registrato per strada apparirebbe artefatta sulla pagina; reciprocamente, la naturalezza del dialogo realista è artificio ritmico. Ennesimo paradosso, cui conviene rassegnarsi. E tuttavia non si può dimenticare il fascino quasi compulsivo che esercitano sulla scrittura realista, dall'Ottocento in poi, quegli aspetti del mondo che per loro natura si costituiscono, già nella realtà, in linguaggio e/o in immagine: non solo il proliferare caotico del moderno discorso sociale, con i suoi stereotipi ideologici, frasi fatte, tic linguistici, costanti retoriche, captato da quella tecnica per eccellenza della narrazione realista che è l'indiretto libero; ma anche insegne, scritte urbane, cartelloni pubblicitari, fotografie, manufatti artistici d'ogni ordine e qualità (lo mostra benissimo Philippe Hamon in un libro importante e non tradotto in Italia, *Imageries*, pubblicato a Parigi da José Corti nel 2001; ma ne è appena uscita una seconda edizione accresciuta). Non è solo fenomeno ottocentesco, se è vero che proprio *Underworld* finisce – un po' troppo in gloria, forse – sulla luminosa e trasfigurata epifania di un enorme cartellone pubblicitario. Che il nome di Bachtin compaia una sola volta nell'indice dei nomi di Bertoni può anche essere fonte di sollievo, per chi è allergico all'ecolalia delle mode e delle citazioni stancamente rituali; e tuttavia, che la polifonica, conflittuale e irrisolta moltiplicazione dei punti di vista sul mondo, e dei linguaggi che li incarnano, sia nel romanzo realista decisiva (almeno) quanto la promozione tragica del quotidiano, a me pare innegabile.

Analogamente, *Realismo e letteratura* liquida in modo forse troppo rapido l'impostazione di chi postula una natura duplice, tematica e formale, del realismo, intendendo però con il secondo termine non semplicemente la cassetta degli attrezzi degli adepti ottocenteschi dell'effetto di reale, ma, in diacronia, la coazione (diciamo senz'altro: avanguardistica) al superamento di tecniche percepite come obsolete. Bertoni sa bene che temi e procedimenti formali percepiti come realisti in un dato momento storico – per esempio la descrizione di interni piccolo-borghesi, presa in carico da un narratore onnisciente, all'inizio dell'Ottocento – rischiano di apparire datati e meccanici pochi decenni più tardi, quando si afferma, per restare al caso suggerito, l'esigenza dell'impersonalità, mentre i confini della classe popolare si allargano, fino a comprendere anche il nuovo proletariato urbano. «È la consueta dinamica del *realismo innovatore*, che rifiuta i canoni mimetici precedenti perché li sente schiavi dello stereotipo e della convenzione, inadatti a rappresentare una mutata concezione dell'uomo e del suo essere al mondo». È vero, è una dinamica «consueta», e perfino scontata. E uno storicismo radicale, dichiarando realista – con mossa tautologica – semplicemente ciò che la sensibilità culturale di una determinata epoca ritiene tale, rischierebbe di svuotare di senso la categoria: «allora tutto è realismo (o niente lo è)», ancora una volta. E tuttavia non è certo casuale che i due secoli di riflessione sul realismo artistico siano anche quelli della svolta romantica, prima avanguardia storica (di fatto), che ha imposto una volta per tutte – almeno fino all'avvento del postmoderno – l'imperativo del nuovo, dell'originale, del mai ancora tentato, visto, esperito. La storia del realismo occidentale è anche in questa tensione, in questa approssimazione asintotica, sempre alla ricerca di una realtà ulteriore, più vera (e sfuggente); e nella più o meno euforica, più o meno fruttuosa, sperimentazione di nuove tecniche, che s'ingegnano di trasformare in linguaggio, di rendere leggibile, quell'oltre. Esemplarmente, l'esplorazione dell'interiorità, in chiave variamente psicanalitica, cui si assiste nei primi decenni del Novecento, nella maggior parte dei casi non rinnega affatto l'eredità realista; anzi si presenta come legittima prosecuzione di un progetto di scandaglio del reale, che non vuole più fermarsi alla superficie degli oggetti e dei meccanismi socio-economici.

È indubbio, una concezione del realismo come novità e straniamento – quella, grosso modo, dei formalisti russi – può condurre a esiti paradossali: non sono rari i testi che esibiscono «la propria irrealtà come garanzia di una superiore verità sul mondo»; e, soprattutto, ha per destino finale e inevitabile la pagina bianca: l'esaurimento consustanziale alla logica stessa delle avanguardie. Tuttavia, questa impostazione mi pare che Bertoni tenda, almeno implicitamente, a relegarla in modo un po' troppo sommario fra i ferri vecchi, insieme ai molti dibattiti che ha suscitato durante la stagione strutturalista. Probabilmente, ancora una volta, sarà

---

Federico Bertoni,  
*Realismo e  
letteratura. Una  
storia possibile*

opportuno rassegnarsi per ora a una teoria ibrida e provvisoria, che individui nel realismo letterario un elemento storico, variabile nelle diverse epoche e soggetto a rapido deperimento; e un nocciolo duro costante, per non dire metastorico, legato alla condizione creaturale dell'uomo e a una relazione estetica e cognitiva fra mondo del testo e universo reale dei lettori, forse riassumibile nella formula ossimorica proposta qualche anno fa da Romano Luperini: un'«ermeneutica materialistica».

Pochi dubbi, questi che ho provato a formulare brevemente, che nulla tolgono all'importanza del volume di Federico Bertoni. D'ora in poi, anche in Italia, sarà più difficile sostenere che si può parlare di letteratura ignorando il mondo. E sarà meno impossibile provare a mettere in cantiere nuove, rischiose, teorie del realismo. Di cui, sia detto sommessamente, il bisogno si sente, eccome.

### **Massimiliano Tortora**

Il primo aspetto che colpisce del libro di Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*, è il programmatico rifiuto di assumere una posizione teorica netta e definita, protesa alla costruzione di una tesi, più o meno complessa, da cui comunque ricavare una definizione di “realismo” succinta e sintetica. Scrive Bertoni nella *Premessa*:

Comunque lo si guardi, il territorio del realismo appare infatti talmente vasto e multiforme, talmente costellato di ostacoli e trabocchetti che qualunque tentativo di ‘fare il punto’ sembrerebbe destinato a un fallimento preventivo.

È proprio per sfuggire a questo destino che ho evitato accuratamente di ricondurre le molte domande che mi sono posto a una risposta definitiva. È per questo che ho tentato di scongiurare le prospettive totalizzanti, i dogmatismi teorici, le semplificazioni storiografiche. E ho accettato il rischio di trovarmi tra le mani, alla fine, un libro che non è una teoria generale né una storia sistematica del realismo. (p. VII)

È una dichiarazione d'intenti al negativo, immediatamente ribadita nel *Preludio*, il saggio d'apertura che funge da vera e propria seconda introduzione al volume, in cui viene preso in esame un romanzo fantastico come *Gli elisir del diavolo* di Hoffmann, per offrirne però, sia pure sulla scorta del Lukács maturo, una sorprendente lettura in chiave realistica: lo scopo, naturalmente, è quello di far toccare con mano l'impossibilità di delimitare il concetto di realismo, e di circoscriverlo all'interno di confini che possano essere universalmente riconosciuti e condivisi.

Del resto, come è ampiamente mostrato nella *Parte prima* del libro, *Approssimazioni*, in cui trova spazio una robusta e imponente ricognizione critico-teorica, del “realismo” negli anni sono state offerte definizioni e inter-



pretazioni diverse e contrastanti, irriducibili ad un comune punto di convergenza. Convergenza che in ogni caso non interessa a Bertoni, orientato piuttosto a rimarcare le contraddizioni, e ad acuirle se necessario; certamente mai a sanarle, perché «non solo, come ricorda Thomas Pavel, esistono “realismi di diversi tipi”, [...] ma esistono diverse *concezioni* del realismo [...]. Il fatto è che non c'è accordo [...] nemmeno sulla *natura* del realismo, sulla categoria concettuale cui appartiene» (pp. 25-26). Di un panorama così caotico e frammentario, in cui le molteplici teorie si dispongono in un confuso ordine sparso, le uniche posizioni messe in maggior risalto dall'autore sono quelle che prendono atto di quanto sfuggente e ineffabile sia il concetto di realismo, e, chiamate a darne una definizione, dichiarano la propria resa e sconfitta: così se già “realtà” è per Nabokov «una delle poche parole che non hanno alcun senso senza le virgolette» (p. 17), “realismo” è addirittura «un termine antipatico, inadeguato, ambiguo, relativo, perfino imbarazzante, una “parola sfortunata”, come dice Thomas Hardy. Anzi – rincara Jakobson – la “più sfortunata” dell'intera terminologia critica» (p. 18). E proprio Jakobson, tra l'altro, è il teorico che fornisce l'immagine, o meglio «l'efficace metafora» del realismo, a cui Bertoni farà continuo riferimento nel corso della sua discussione:

Perché il realismo, più che una definita (e definibile) nozione teorica, sembra davvero un oggetto magico dell'universo fiabesco: è il «sacco» che si allarga a dismisura, talmente elastico e capiente da accogliere qualunque idea vi si voglia stipare. (p. 27)

Il problema, rileva Bertoni, è che la discussione sul realismo sconta l'inconciliabilità tra le due opposte concezioni dell'arte che sono alla base dell'estetica occidentale. Da un lato la prospettiva platonica, secondo cui l'arte «ha la stessa (in) consistenza ontologica di un riflesso, di un'immagine specchiata: apparenza, illusione, somiglianza ingannevole» (p. 44), e pertanto «non ha nulla a che fare con la realtà, né può arrogarsi alcuna funzione conoscitiva» (p. 46). E dall'altro lato la teoria aristotelica che, restringendo il discorso all'ambito letterario, sancisce «“l'equivalenza” tra *mimesis* e *mythos*» (p. 52), ma impone anche che il poeta imiti «secondo verosimiglianza e necessità». Le due posizioni danno vita a una bipolarità che segnerà la riflessione sull'arte nel Rinascimento, fino ad arrivare al Settecento inoltrato. Ed è questa aporetica bipolarità che Bertoni vuole assumere a fondamento del suo discorso e che elegge a chiave interpretativa del romanzo moderno: dunque così come l'arte è apparenza perché autorreferenziale, ed è *anche* mimetica perché rimanda ad altro da sé, allo stesso modo il romanzo è sempre finzione in quanto artificio, ed è *anche* nucleo di verità in quanto descrizione del mondo. L'opera letteraria, pertanto, non potrà mai essere la «casa di vetro» vagheggiata da Zola, ossia uno specchio neutro del reale, e non per questo cessa di avere co-

---

Federico Bertoni,  
Realismo e  
letteratura. Una  
storia possibile

me suo referente il mondo, di cui offre, sempre, un'originale configurazione. Se ne ricava che il concetto di realismo, impossibile da arginare da un punto di vista teorico, finisce per essere esteso senza limiti, tanto da divenire una funzione letteraria, piuttosto che una categoria circoscritta.

Ora, questa impostazione, soprattutto nelle parti *Prima* e *Seconda*, rappresenta il punto di debolezza e al tempo stesso il punto di forza del libro, costituisce il limite più marcato, ma è anche la base su cui l'autore può impiantare, nell'ultima fase del saggio, la *pars construens* del suo discorso.

È indubbio che l'accusa che il critico e il teorico, ossia gli "addetti ai lavori", possono muovere ad un simile studio è quella di non stringere adeguatamente sulle questioni, di privilegiare la dispersione, seguendo talora percorsi necessariamente già noti, di lasciare i problemi aperti, senza che questa apertura segni un vero e proprio passo in avanti. E questa sensazione di inappagamento il critico di professione la prova soprattutto nella *Parte seconda*, dove prende corpo un «lungo percorso diacronico che ritaglia una traiettoria esemplare nell'ambito dell'arte mimetica occidentale» (p. VII), dal Seicento ad oggi. È evidente come questa sezione sia regolata da una logica prettamente inclusiva, che porta a considerare parimenti realisti, ma da angolature diverse e con modalità a volte opposte, Cervantes e Fielding, Flaubert e Balzac, ma anche Dostoevskij, Joyce, Virginia Woolf e Robbe-Grillet.

Inoltre, ed è consequenziale con quanto descritto sinora, queste pagine colpiscono anche per quella che potremmo chiamare una periodizzazione "morbida" (ed è il punto che convince meno), che si articola attorno più che alle grandi fratture, ai molteplici momenti di trasformazione. Si disegna così un percorso che dal romanzo picaresco prima, e dal classicismo francese poi, procede per il romanzo inglese di Sette-Ottocento (l'irruzione del «quotidiano» da Defoe e Richardson a Jane Austen e George Eliot, passando per lo «spartiacque cruciale» di Fielding), avanza verso il grande romanzo ottocentesco francese (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola), fino ad arrivare al Novecento: e qui troviamo, tra gli altri, il romanzo modernista della Woolf, la narrativa "oggettiva" degli anni Venti-Trenta (Döblin, Canetti), la breve parentesi del neorealismo italiano, e il romanzo e l'antiromanzo degli anni Sessanta (Robbe-Grillet su tutti). Eppure – e tralasciamo momentaneamente le considerazioni sul postmoderno e la fine del Novecento –, anche attenendosi alla stessa ricostruzione di Bertoni, due momenti della storia del romanzo moderno farebbero registrare una discontinuità più marcata rispetto ad altre epoche. Il primo è intorno alla metà dell'Ottocento, e lo si coglie proprio attraverso l'analisi testuale di tipo tematico condotta dall'autore. Se con Jane Austen, George Eliot, fino a *Vanity Fair* di Thackeray (1848) la sfera del quotidiano, che come già detto occupa progressivamente sempre più spazio nel *novel* occidentale, è portatrice di senso, nella seconda me-

tà del XIX secolo, pur continuando a godere di larghissimo spazio nelle narrazioni, perde qualsiasi pienezza di significato e cessa di essere l'orizzonte cui tende la lukácsiana *Sehnsucht* che anima la forma romanzo. È Flaubert a compiere tale rivoluzione e a spalancare le porte ad una «teleologia svuotata» (p. 217) già di sapore novecentesco, descrivendo vicende che fanno percepire al lettore «la noia di un viaggio senza meta, il ronzo meccanico e ripetitivo di una trama che gira a vuoto» (p. 217). Insomma, Flaubert continua a raccontare, come la Austen, la vita di tutti i giorni, ma senza riconoscere ad essa alcuna potenzialità di senso:

Non potremmo essere più lontani da quella poetica del quotidiano che ha tracciato una delle strade maestre del realismo europeo. Il mondo degli umili, gli argomenti comuni, i personaggi mediocri non hanno più quell'interesse e quel *pathos* e quell'elementare forza epica che vi avevano riconosciuto Jane Austen, Manzoni, George Eliot, Tolstoj. (p. 220)

---

Federico Bertoni,  
*Realismo e  
letteratura. Una  
storia possibile*

L'altro grande giro di boa – questo maggiormente evidenziato da Bertoni – è rappresentato dal modernismo, quando «lungo vie diversissime, scrittori come Mann, Conrad, Musil, Joyce, Kafka, Proust, Larbaud, Woolf, Mansfield, Richardson, Svevo, Pirandello, Tozzi, Schnitzler, Broch, Hamsun o Faulkner, e Henry James prima di loro» attuano «la stessa fuga dal vicolo cieco del naturalismo» (pp. 266-267). I motivi di questa nuova rivoluzione sono facilmente individuati da Bertoni (si rileva «un ampliamento dimensionale, l'intuizione di un orizzonte esteso ben oltre l'universo sensibile e attuale», p. 264, la «scoperta ed esplorazione di una “nuova materia psichica”», p. 266), così come opportunamente valutate sono le ricadute a livello formale (l'autore ricorda «quell'esteso e convergente attacco contro il romanzo realista che sfocia in una crisi del romanzo in quanto tale, messo sotto accusa come ai tempi del suo faticoso cammino di legittimazione», p. 260). Ma ciò che interessa maggiormente rilevare è la conclusione del ragionamento di Bertoni, secondo cui gli scrittori modernisti «hanno ucciso la bestia nera del realismo (o del naturalismo) solo per farla risorgere in forma nuova» (p. 269): gli obiettivi del romanzo, insomma, rimangono gli stessi di sempre; a cambiare sono «solo» le forme.

Ora, queste due svolte nella storia del *novel* (e in modo particolare la seconda) non vengono trascurate dall'autore, che anzi le discute lucidamente nel corso del volume. Tuttavia, ed è ciò che colpisce, non ricevono dall'autore una sottolineatura particolarmente marcata, come sarebbe stato prevedibile, né a livello retorico (i discorsi sulle singole epoche, e anche su queste, si chiudono sempre all'insegna della continuità storica), né a livello quantitativo (lo spazio accordato a queste due fasi non è superiore a quello riservato ad altri periodi). Il motivo è che la descrizione di questi due momenti ha una funzione per così dire antifrastica; ov-

vero serve a mostrare come, anche nei passaggi di maggiore rottura, la storia del romanzo occidentale non conosca salti: infatti, pure nelle sue forme più sperimentali e autoreferenziali, il genere non ha mai reciso il suo legame con il reale, e dunque non è mai venuto meno ad un'istanza che non possiamo altrimenti che chiamare "realista".

Il lungo *excursus* sulla storia del romanzo si conclude con il postmoderno; o meglio, verrebbe da dire, con l'eccezione del postmoderno. Non può sfuggire infatti come quest'ultima sia l'unica epoca in cui, secondo Bertoni, il nesso tra letteratura e realtà è venuto meno, e il «più antico e prevedibile bisogno mimetico» (p. 302) dell'arte si è offuscato. In altre parole i romanzi hanno smesso di descrivere il mondo:

gli ultimi decenni del Novecento, anche in ambiti in cui il furore teorico e ideologico è assai meno intenso, vedono una generalizzata perdita di terreno del realismo, attaccato in quanto illusione, feticcio, ideologia, o soppiantato da modalità rappresentative emotivamente più gratificanti e più adatte a una logica del consumo culturale di massa. L'estetica post-modernista, nelle sue varie ed eterogenee articolazioni, ha tentato di aggirare o di mettere definitivamente in soffitta il problema millenario della *mimesis*, concetto sostanzialmente non pertinente per un'idea di letteratura fondata su categorie e procedimenti come l'artificio, il gioco, il citazionismo, l'autoreferenzialità, la parodia, la contaminazione tra letteratura 'alta' e 'bassa', l'ibridazione tra diversi generi, codici e *media* espressivi. (p. 304)

Il libro di Bertoni nasce proprio in reazione a questo (presunto) scacco al realismo: rubando le parole che l'autore dedica a DeLillo, e che significativamente chiudono il volume, *Realismo e letteratura* «forse è anche un estremo, pensoso, decisivo atto di resistenza culturale, un invito a trovare la via d'uscita dal postmoderno e dalle sue ambiguità ideologiche» (p. 366). E dunque è anche un tentativo, concreto, di chiudere con la stagione della "crisi della critica" che da troppo tempo ormai si trascina.

La controffensiva che l'autore mette in moto attraverso questo saggio agisce sostanzialmente a tre livelli.

In primo luogo a livello di ricezione. I libri di critica, si sa, anche quando validi vengono pubblicati per lo più da piccole case editrici, e, scritti da critici, sono letti esclusivamente da alcuni altri critici letterari. Si tratta di un circolo chiuso incapace di entrare in contatto e in relazione con il mondo esterno, e inevitabilmente destinato a collocarsi ai margini della vita sociale e culturale. E l'incrementarsi di studi sempre più specialistici e settoriali, microfilologici ed eruditi, certamente non può costituire la via per uscire da un'emarginazione sempre più acuta e visibile. La scommessa di Bertoni è quella di invertire la tendenza. Il suo saggio, infatti, ha la pretesa di rivolgersi *anche* al lettore colto ma comune, al "non addetto ai lavori", a colui che di letteratura si interessa senza farne il suo

lavoro quotidiano. Di qui la preferenza accordata a uno stile estremamente comunicativo – che non teme la parola semplice ed è recalcitrante al tecnicismo inessenziale – e ad un’argomentazione che si affida ad ampi panorami, i quali, spesso, possono toccare concetti, autori, opere, correnti ipoteticamente già noti allo specialista. Ma ciò non induca a credere che Bertoni attui un gioco al ribasso. Si prenda ad esempio la “storia possibile” del realismo occidentale tracciata nella *Parte seconda*: ebbene l’intento per così dire divulgativo e discorsivo non offusca l’obiettivo critico dell’autore, che è quello di mostrare la continuità evolutiva del romanzo moderno – continuità all’insegna di un realismo che muore solo per rinascere sotto diverse vesti –, anche a fronte di momenti di svolta particolarmente incisivi (Flaubert, il modernismo, e forse il post-moderno). L’obiettivo dunque è quello di scrivere un libro multistrato, capace di rivolgersi ad un pubblico più ampio e così acquistare una qualche centralità nel dibattito culturale, senza però che questo comporti un abbassamento del livello scientifico. E una simile operazione necessita appunto di un’impostazione meno accademica: è qui che il punto di debolezza prima denunciato diventa anche punto di forza.

Il secondo piano su cui interviene Bertoni è di tipo teorico-metodologico. Del resto, sosteneva Lavagetto in *Eutanasia della critica*, «quello che oggi si sconta [...] non è tanto una crisi della critica in sé, quanto quella di un programma critico» (p. 37). Ripensare le modalità di approccio al testo letterario, con l’intenzione di uscire dallo specialismo esasperato, si pone pertanto come urgenza prioritaria. E proprio a questa urgenza Bertoni tenta di dare una risposta pratica.

Infatti, la logica inclusiva che regola la ricostruzione storica del *novel* occidentale ha finito per «allargare a dismisura il “sacco di Jakobson”» (p. 311), così da includere sotto l’etichetta di realismo tutto il romanzo moderno. E quella che si presenta sotto forma di sconfitta – il non essere riusciti a contenere l’argomento – in realtà offre all’autore la possibilità di confrontarsi a viso aperto con la forma romanzo, e di discutere e indagare le funzioni e gli scopi della letteratura. Che questo sia il vero scopo del libro è Bertoni stesso ad ammetterlo nella *Premessa*:

[*Realismo e letteratura* è] un’inquietante riflessione sulla letteratura e sul suo ambiguo, paradossale rapporto di tensione con quelle vaghe entità che chiamiamo *mondo, realtà, esperienza*. E dunque: come tradurre l’esperienza in scrittura? Come rappresentare la realtà in parole? (p. VIII)

E poi più avanti, proprio in chiusura di *Premessa*:

L’auspicio è che lo sforzo possa servire, almeno in minima parte, a ridiscutere il ruolo della letteratura nell’odierno sistema culturale, sempre più infatuato di una sedicente (e peraltro fasullissima) ‘verità’, tanto in-

---

Federico Bertoni,  
*Realismo e  
letteratura. Una  
storia possibile*

vaso dai *reality* quanto incapace di riconoscere lo statuto proprio della finzione e quel potere di rivelazione del mondo che hanno sempre avuto, da Omero in poi, le storie inventate. (p. IX)

È nella *Parte terza* che l'autore prova a realizzare gli obiettivi dichiarati nella *Premessa*, avanzando «una proposta teorica proiettata sui più recenti sviluppi della letteratura contemporanea» (pp. VIII-IX), ed esemplificata (e verificata) attraverso una serrata e acuta lettura di *Underworld* di DeLillo. Preso atto dell'impossibilità di definire il realismo una volta per tutte, come dimostrano le parti *Prima* e *Seconda* del volume, Bertoni denuncia la necessità di «uno scarto metodologico» (p. 313) rispetto alla precedente discussione teorica. Piuttosto che continuare a interrogarci «su quali criteri [adottare] per stabilire se un testo è (o non è) realista» (p. 311), l'autore, facendo ricorso a Nelson Goodman, invita ad affidarsi ad «un modello integrato e plurale» (p. 314): ovvero a destrutturare il testo, così da valutarne non tanto il «grado di realismo», quanto il modo in cui i suoi diversi livelli (tematico-referenziale; stilistico-formale; semiotico; cognitivo) instaurano un «rapporto di tensione» con il mondo e con la realtà. È chiaro che impostando il problema in questi termini si travalicano i confini del realismo per tentare di costruire un più generale modello di critica letteraria («come si può leggere un testo letterario?»); o meglio, per realizzare quel «programma critico» di cui Lavagetto lamentava la mancanza. Ma in cosa consiste la proposta di Bertoni? Semplificando e schematizzando la complessa riflessione condotta nel volume, ci pare che i presupposti del suo discorso siano sostanzialmente tre: 1) un testo letterario va sempre letto in relazione alla realtà di cui, come insegna Ricœur e per i motivi esposti sopra, è inevitabile *configurazione*; 2) il rapporto testo-realtà si realizza su tutti i piani del discorso, e qualsiasi approccio critico di tipo settoriale (tematico, linguistico, sociologico, ecc.), o che comunque ignori tutte le modalità espressive di un'opera letteraria, non può svolgere alcuna funzione ermeneutica, ma, tutt'al più, riesce solo in una descrizione scrupolosa di un singolo aspetto; 3) la scissione dell'opera in piani e in livelli non deve esimere il critico, magari in nome di una supposta quanto inesistente scienza letteraria, dal valutare e interpretare i dati ricavati dall'analisi del testo, dal proporre interpretazioni e dal formulare giudizi, e dall'assumersene l'intera responsabilità; ossia dal farsi onere di quei compiti che qualche decennio fa sarebbe stato ingenuo rammentare, e che oggi diventano meta di una proposta teorica.

Ma c'è un terzo ed ultimo aspetto che caratterizza la reazione di Bertoni alla crisi della critica e al postmoderno: quello militante. *Realismo e letteratura* infatti è un «manifesto di poetica», in cui si propone un modello di letteratura che, dopo il «furore antireferenziale», l'«oltranzismo linguistico», «l'ironia postmoderna» (p. 305), ritorni a raccontare la realtà, e recu-

peri la sua capacità speculativa, offrendosi al lettore come strumento di conoscenza del mondo esterno. Don DeLillo, sottratto alla *vulgata* che lo vuole icona del postmoderno, viene eletto a più alto rappresentante di questo nuovo realismo del XXI secolo; *Underworld* è l'opera emblema.

I motivi di questo riconoscimento sono facilmente intuibili. DeLillo infatti è romanziere in grado di raccontare il «quotidiano» e ha un vivo interesse per la «vita contemporanea» (tanto che per le sue opere si è parlato di «precisa e minuziosa antropologia del presente»), ma non per questo si appiattisce sulla cifra del *novel of manners*, dal momento che connette le piccole vicende dei personaggi alla «grande storia», mai assente nelle sue opere (basti pensare a *Libra*). Insomma DeLillo riesce a «salvare la storia dalla sua confusione» (p. 324), e a rendere leggibile e perspicuo ciò che nella vita di tutti i giorni è opaco, informe, caotico. Questo approccio al reale, che è la traduzione pratica del postulato su cui si sono rette quasi tutte le teorie del romanzo del passato, si presenta oggi come un'esigenza pressante e improcrastinabile, perché si associa alla necessità di impedire che gli eventi si consumino e cessino di esistere. «Pare che DeLillo, – ha ricordato Bertoni – dopo l'omicidio di Gianni Versace, sia rimasto molto colpito dall'istantanea, moltiplicata apparizione del suo cadavere disteso in una strada di Miami, senza che questa invadenza mediatica abbia minimamente aiutato la gente a interrogarsi sull'evento, a capire come descriverlo e interpretarlo» (p. 355). Anzi, la ripetizione ossessiva delle immagini ha condotto, in questo come in tutti gli altri casi, a reificare l'evento, a svuotarlo di qualsiasi significato e spessore, «riducendolo a simulacro» che può essere immediatamente riconosciuto dallo spettatore, ma di cui nulla si sa. Si instaura in questo modo un paradosso, a tutti ben noto: l'evento ripreso dalle telecamere, che ne permettono una visione dettagliatissima e riproducibile all'infinito, viene completamente annullato in quanto tale – non si è mai verificato nella realtà – per essere sostituito dalla sua rappresentazione fruibile nel presente. È qui che si impone la necessità della parola letteraria, capace di resistere al logorio che sfibra le immagini, e, «se non immune, [...] più facilmente guarita dalla paralisi cognitiva del *cliché*» (p. 357).

Ma la parola letteraria, o meglio il modello di letteratura realista proposto da Bertoni, non è «affatto conferma, ripetizione, riconoscimento del già noto, ma nuovo codice di lettura del mondo che infrange norme, canoni e schemi convenzionali, mostrandoci nuovi aspetti inediti della realtà» (p. 357). È in questo modo che la letteratura può porsi sia come descrizione (originale e nuova) del mondo, che come sua contestazione e incessante interrogazione. Tutte prerogative che il romanzo aveva fino agli anni Settanta, e che la parentesi del postmoderno ha tentato di abolire. Occorre riprendere il cammino interrotto. Un compito al quale non si sottrae *Realismo e letteratura* di Federico Bertoni.

---

Federico Bertoni,  
*Realismo e  
letteratura. Una  
storia possibile*