

GIUSEPPE EPISCOPO

LA FORMA CRUDELE:
LETTERATURA E TRADIZIONE MINORITARIA

Il tratto che possa caratterizzare, a un tempo, le forme della narrativa della crudeltà e quelle relative alla condizione moderna della letteratura, quindi al modo in cui il Novecento «degerarchizza i generi»¹ disgregando non solo la struttura del romanzo ma ponendo anche in dubbio il grado conoscitivo della parola, sia nella qualità del registrare che nella categoria della descrizione, è rintracciabile nel grado trasversale che trasmette un'espressione come «letteratura minore».

Il saggio di Deleuze e Guattari² su Kafka propone una lettura aggiornata di che cosa si debba intendere per «letteratura minore». Lontani dal voler indicare una produzione secondaria, marginale o una letteratura scritta in una lingua “minore”, povera di tradizioni e di cultura, Deleuze e Guattari piuttosto inducono a riconoscere in essa «quella che una minoranza fa in una lingua maggiore». Il lemma «minoranza» si riferisce propriamente alla somma dei caratteri etnici. In virtù di questo, nel caso di Kafka indica chiaramente una minoranza etnica: ebreo di Praga costretto a scrivere in tedesco. Anche senza voler scendere in profondità nell'analisi del rapporto fra lingua materna e lingua letteraria, Kafka si trova accanto ad autori quali Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, J. Rodolfo Wilcock, che hanno tutti realizzato le loro opere più importanti in una lingua diversa da quella di origine.

Ma «minoranza» è un termine che si presta ad altre valenze ed altre interpretazioni. Per esempio, è attinente ad una scelta narrativa che si rivela tale, minoritaria appunto, nel momento in cui un autore non accetta di scrivere nel registro maggiore della lingua e della letteratura cui appartiene per nascita. Diviene parte essenziale dell'ufficio di scrittore reinventare in essa la propria lingua o il proprio dialetto:

Servirsi del polilinguismo nella propria lingua, fare di essa un uso minore o intensivo, opporre il carattere oppresso di questa lingua al suo carattere oppressivo, trovare i punti di non cultura e di sottosviluppo, le zone linguistiche di terzo

¹ GUIDO GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, Torino, Einaudi, 1998, p. 21.

² GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975; trad. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996.

mondo attraverso le quali una lingua sfugge, un animale si inserisce, un concatenamento si innesta³.

Gli scrittori minori, in questo senso, sono quelli che si insediano nella loro terra come se fossero stranieri, costretti a scrivere «come un cane che fa il suo buco, come un topo che scava la sua tana»⁴. Il primo carattere della letteratura minore sarà proprio, come continuano Deleuze e Guattari, la «deteritorializzazione»: gli scrittori di tradizioni minoritarie dovranno prendere posto in un territorio altrui, dovranno abitare in un paese che non è il loro.

Ma il senso antagonistico che il termine «minoranza» esprime, si radica anche in una condizione storica identificabile con lo sviluppo della società capitalista, nella figura dello scrittore che chiameremo, usando il linguaggio di Fausto Curi, «declassato», ossia spogliato della sua funzione sociale. La scrittura, che per Curi è in pari misura modellata e determinata dall'oppressione borghese, sviluppa a partire da Baudelaire una sorta di risentimento antiborghese. La «poetica della vendetta» nasce all'interno della tradizione letteraria da elementi «minoritari» di antagonismo, di estraneità, di «deteritorializzazione», e si propone come uno dei canoni del Moderno: «in Rimbaud e in Lautramont in Joyce e in Jarry, in Lucini e in Palazzeschi, in Tzara e in Breton e, infine, nei novissimi»⁵. Le scelte di poetica⁶ che tutti questi autori compiono sono veicolo di fuga dallo stabilito, dal noto della realtà borghese – intendendo questo aggettivo nel suo senso più ampio, accogliendo, cioè, tanto le connotazioni sociali che gli attributi marxiani.

Le componenti di «deteritorializzazione» e di «antagonismo» guidano la tradizione letteraria fuori dalle frontiere del naturalismo. Quale sia la portata di questo passaggio è suggerito da Deleuze e Guattari: «Una letteratura maggiore o consolidata segue un vettore che va dal contenuto all'espressione... Si enuncia quello che si concepisce... Ma una letteratura minore o rivoluzionaria comincia con l'enunciare, e vede e concepisce solo dopo»⁷.

Il senso di distanza tra le parole e le cose, tra la letteratura e l'oggetto enunciato, espresso prima ancora che compreso, è il medesimo presente nell'analisi di Foucault, che si frappone tra l'uomo moderno e l'attingibilità dell'origine.

³ Ivi, pp. 48-49.

⁴ Ivi, p. 33.

⁵ FAUSTO CURI, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 93.

⁶ OSWALD DUCROT, TZVETAN TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972; trad. it. *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, Milano, ISEDI, 1972, p. 90: «Il termine poetica... si applica, inoltre, alla scelta fatta da un autore tra tutte le possibili soluzioni letterarie (nell'ordine della tematica, della composizione, dello stile ecc)».

⁷ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 51.

Nota Foucault che nel XVIII secolo si rompe quell'equilibrio che è alla base della relazione tra le parole e le cose. Il linguaggio, staccato dalla rappresentazione, si scopre spogliato del suo contenuto concreto, «le parole sono come altrettanti oggetti costituiti e sigillati dalla storia»⁸. Siamo al crocevia di alcune tensioni: svalutazione della tradizione, riflessione radicale sul linguaggio, divaricazione tra l'esperienza e l'aspettativa – categorie identificate dallo storico Koselleck⁹ – così l'uomo del XIX secolo che voglia misurarsi con ciò che è lui intorno si scopre contemporaneo di cose che preesistono la sua nascita: «... il pensiero scopre che l'uomo non è contemporaneo di ciò che lo fa essere o di ciò a partire da cui è; ma che è preso all'interno di un potere che lo disperde, lo trae lontano dalla propria origine...»¹⁰. Foucault, che in questo punto è a un passo dall'introdurre un tema che ha una lunga tradizione nella letteratura e cultura francese, da Montagne a Pascal, da Baudelaire e Valery a Cioran, e cioè il tema del vuoto¹¹, vira verso un altro tipo di ricerca e inverte la relazione tra storia e origine: «non è più l'origine che dà luogo alla storicità ma è la storicità che invece nella sua trama lascia intravedere la necessità d'una origine»¹². Nel pensiero moderno ritrovare l'origine non è più immediatamente concepibile e per l'uomo moderno che si scopre contemporaneo del linguaggio che parla ma lontano dalla sua origine, il pensiero si dà un compito capitale, quello di contestare, per fondarla, l'origine delle cose.

La letteratura minore si scopre rivoluzionaria nella stessa misura in cui lo è il pensiero dell'origine di Foucault. Essa non si adagia sul presente registrando e descrivendo ciò che incontra, non si arrende al visibile, ma enuncia ed enunciando stabilisce un'origine.

Koselleck registra da un punto di vista storico la crisi finora espressa. Nell'età moderna, sostiene, si assiste anche alla progressiva divaricazione tra esperienza e aspettativa: «l'età moderna può essere concepita come un tempo nuovo solo da quando le aspettative si sono progressivamente allontanate da tutte le esperienze fatte finora»¹³. La dinamica del progresso viene a trasformare un sistema, un ciclo nel quale le aspettative si erano sempre nutrite delle esperienze degli antenati, che quindi finivano per diventare anche quelle dei discendenti. Con l'avvento del progresso l'intera storia può cominciare ad essere concepita come un processo di perfezionamento e «diventa addirittura una norma il fatto che tutta l'esperienza

⁸ MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966; trad. it. *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 328.

⁹ Cfr. REINHART KOSELLECK, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1979; trad. it. *Futuro passato*, Genova, Marietti, 1986.

¹⁰ Ivi, p. 360.

¹¹ Il rapporto fra la tradizione letteraria francese ed il tema del "vuoto" è affrontato nel saggio di JEAN STAROBINSKI, *Vide et création* (1992); trad. it. *Vuoto e creazione*, in *La coscienza e i suoi antagonisti*, Milano, SE, 2000, pp. 15-21.

¹² M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, cit., p. 355.

¹³ R. KOSELLECK, *Futuro passato*, cit., p. 309.

precedente non sia in grado di opporre obiezioni contro il carattere sostanzialmente nuovo e diverso del futuro»¹⁴.

In tale divaricazione tra l'esperienza del passato e l'aspettativa del futuro riconosciamo la divaricazione tra le istituzioni della *traditio* e l'instaurarsi della *novitas*, passando dall'ambito storico in cui si muove Koselleck a quello letterario. Fino al realismo le cose "parlano", si "dichiarano direttamente" mentre a partire dal Novecento «le cose si ritirano in una profondità dove non giungono i nomi»¹⁵. Nel Novecento è avvertibile un senso di disagio e di impraticabilità nei confronti del valore di rappresentazione del linguaggio. La parola interviene in maniera difforme: umoristica, carnevalesca, crudele, pratica il paradosso per restituire alle cose la loro ambiguità; questo in ragione del fatto che la corrispondenza che il linguaggio stabilisce tra «piano dell'espressione e piano dei contenuti» è avvertita come falsa. Per dirla con Moretti: «il patto mimetico» della tradizione è avvertito come impraticabile¹⁶.

Se il senso sfugge, allora anche «la realtà non è più un oggetto ma un problema. Non è più qualcosa che la conoscenza possa abbracciare ma l'incognita di una conoscenza»¹⁷.

È all'interno di questo perimetro che ritroviamo l'azione esercitata dalla *narrativa della crudeltà*. Inseriti in questa trasformazione ed evoluzione della poetica del racconto e del romanzo, gli elementi della crudeltà si traducono ora in ascolto, ora in movimento continuo della voce narrante oltre la barriera, lo specchio, il «velo di Maia» della realtà, ora in critica della «falsa coscienza»; infine, e qui veniamo ad introdurre il passaggio successivo, in sfaldamento della «condizione mitica dell'attività letteraria»¹⁸.

Nel saggio di Fausto Curi *Il sogno, la crudeltà, il gioco*¹⁹ il termine «crudeltà», in posizione di rilievo, costituisce il centro d'equilibrio dell'analisi nonché l'elemento interpretativo portante in una lettura della creazione e della stessa poetica letteraria così come si presenta a partire dal XIX secolo. Il percorso tracciato da Curi identifica uno spazio che «ha fatto della crudeltà la principale categoria della conoscenza letteraria», a partire dal momento in cui la natura poetica della crudeltà è acquisita attraverso la maturazione dei «buoni veleni di Laclos, di Sade, di Byron, di Poe, di Borel»²⁰. Tale maturazione è ascritta a merito di Baudelaire.

¹⁴ Ivi, p. 313.

¹⁵ G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, cit., p. 10.

¹⁶ FRANCO MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 138.

¹⁷ G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, cit., p. 4.

¹⁸ F. CURI, *Struttura del risveglio*, cit., p. 30.

¹⁹ ID., *Il sogno, la crudeltà, il gioco*, in *Metodo, storia, strutture*, Torino, Paravia, 1971, pp. 167-180.

²⁰ Ivi, p. 169.

Accettando come punto iniziale l'assunto di Curi per il quale la modernità, piuttosto che un "tempo", è un "modo" della letteratura, emergono ben identificabili due tracce nel panorama rizomatico della modernità. Da un lato la consapevolezza critica dell'arte che per Giddens²¹ è tra le «fonti primarie e interdipendenti del dinamismo della modernità» al punto da poter dire che la poesia nasca a un parto con «l'appropriazione riflessiva del sapere»²². La seconda traccia, complementare alla prima, è costituita dalla crudeltà della comunicazione – sintagma in cui il genitivo ha un valore tanto soggettivo quanto oggettivo – generata, condizionata dalla frattura dell'unità tra mondo della Natura e la dimensione della soggettività.

Per entrambi questi aspetti il discorso di Curi passa per la cruna di Baudelaire. L'aspetto della consapevolezza critica intorno alla realtà sociale, al mutare dei modi di produzione, all'instaurarsi di nuovi modelli emerge da alcuni poemetti in prosa dello *Spleen de Paris* (in particolare *Le mauvais Vitrier*, *La Corde*, *Épilogue*), dai *Conseils aux jeunes littérateurs*, in cui Baudelaire raccomanda «vendre à tous prix», da *Les Drames et les romans honnêtes* in cui schernisce la «littérature affectueuse» e soprattutto dagli zibaldoni *Mon cœur mis à nu* e *Fusées*. Qui i frammenti sono fondamentali nell'evidenziare come Baudelaire possedesse e padroneggiasse tutto ciò che per un letterato della sua epoca era possibile conoscere su argomenti capitali quali il denaro, il sesso, la borghesia, l'isterismo. L'impronta cardinale della piena coscienza vi è dichiarata senza sottintesi: «Qu'est-ce que l'art? Prostitution»²³.

Ma, d'altra parte, è possibile chiamare in causa i testi poetici de *Les Fleurs du Mal* esattamente in virtù del valore che Baudelaire stesso vi attribuì nel definirli: «prodotto discordante della *Musa degli Ultimi giorni*»²⁴.

In questo punto compare il secondo aspetto, quello della crudeltà della comunicazione. L'aggettivo "discordante", pur nella sua icastica vaghezza, è molto preciso e significativo. Esso è indice della nuova sorprendente contrapposizione, spinta fino alla contraddittorietà, che presiede il messaggio poetico di Baudelaire: secondo la nota riflessione di Auerbach, Baudelaire sarebbe stato il primo a «dare forma sublime» a soggetti appartenenti, secondo l'estetica classica, alla categoria del «ridicolo», del «basso» e del «grottesco»²⁵.

²¹ ANTHONY GIDDENS, *The Consequences of Modernity*; trad. it. *Le conseguenze della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1994.

²² Ivi, p. 59.

²³ CHARLES BAUDELAIRE, *Fusées*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, p. 1387.

²⁴ ID., *IV Projet de préface pour Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975; trad. it. *IV Progetto di prefazione per Les Fleurs du Mal*, in *Opere*, ed. cit., p. 1453.

²⁵ ERICH AUERBACH, *Baudelaires "Fleur du Mal" und das Erhabene*, in *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, Verlag, 1951, ora in *Gesammelte Aufsätze zur romantischen Philologie*, Bern und München, Verlag, 1967, trad. it. "*Les Fleurs du Mal*" di

Mentre Sartre, occupandosi della contraddizione spinta fino alla contrarietà, descrive l'esperienza della coscienza di sé nell'opera di Baudelaire come un'esperienza perturbante: «Ma il fanciullo che ha incontrato se stesso nella disperazione, nel furore e nella gelosia, polarizzerà tutta la sua vita nella meditazione stagnante della sua identità formale»²⁶. Primo tassello di una comunicazione bloccata, chiusa dallo scacco del ritorno al sé, dalla replica allo specchio, primo tassello di una comunicazione che nasce viziata dal suo opposto.

Espressa come un trauma che riguarda il sistema percezione-coscienza, la radice di questa esperienza è analizzata da Freud in *Al di là del principio di piacere*, dove affronta proprio gli «eccitamenti traumatici» che, travolgendo la barriera della coscienza, penetrano nelle zone dell'inconscio:

Potremo allora dire che nel sistema P.C. [Percezione-coscienza] il processo di eccitamento diventa conscio ma non lascia tracce permanenti; che l'eccitamento viene invece trasmesso ai sistemi interni adiacenti, e lascia in questi sistemi le tracce che costituiscono il fondamento del ricordo²⁷.

Nell'opera di Baudelaire, il senso disarmonico della percezione investe la natura stessa dell'io conducendolo, in un movimento non vettoriale ma di perpetua circolarità, di nietzschiano eterno ritorno, «dalla vaporizzazione alla centralizzazione», moto che si realizza nella relazione del sé col sé, situazione esclusiva, irriducibile ed opprimente. Come riconosce Pasi, qui si realizza il «primo modello di una comunicazione crudele in cui il poeta mette in gioco se stesso, i suoi conflitti, prima di proiettarli sull'altro con una forza pervasiva segnata dalla violenza che l'ha originata»²⁸.

Il contatto con l'altro, la comunicazione con l'altro si svolge attraverso la forma del conflitto, del duello. L'altro, proprio per questo, nello stesso momento in cui è oggetto d'amore è anche oggetto di sadismo. È così che nella poesia *Duellum* «La maturità dell'eros è più crudele proprio perché vendicativa, si accresce su una perdita, la consunzione della sessualità che, come in Sade, con lo scorrere del tempo, si fa più consapevole e rabbiosa»²⁹.

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes
Ont élaboussé l'air de leurs et de sang.

...

Baudelaire e il sublime, in *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Bari, De Donato, 1970, p. 156.

²⁶ JEAN-PAUL SARTRE, *Baudelaire* (1947); trad. it. *Baudelaire*, Milano, Il Saggiatore, 1981, p. 12.

²⁷ SIGMUND FREUD, *Jenseits des Lustprinzips* (1920); trad. it. *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, IX, Torino, Boringhieri, 1977, p. 211.

²⁸ CARLO PASI, *La comunicazione crudele*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 25.

²⁹ Ivi, p. 27.

Les glaives sont brisés! Comme notre jeunesse,
 Ma chère! Mais les dents, les ongles acérés,
 Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse.
 – O fureur des cœurs mûrs par l'amour ulcérés!

[Due guerrieri si sono gettati correndo l'uno sull'altro; le loro armi hanno schizzato l'aria di scintillii e di sangue.

...

Le spade sono spezzate! come la nostra giovinezza,
 mia amata! Ma i denti, le unghie affilate,
 vendicano presto la spada e la daga traditrice.
 O furore dei cuori maturi ulcerati dall'amore!]³⁰

Ma anche nella lirica *À celle qui est trop gaie*, l'amore ha il suo parossismo in una forza violenta e distruttrice che Auerbach così interpreta: «Non solo chi desidera diviene uno schiavo consapevole e privo di volontà, ma anche l'oggetto della concupiscenza è privo di dignità umana: è privo di sentimento, reso crudele dal potere e dall'*ennui*; è sterile, distruttore»³¹. L'amplesso negato è un amplesso segnato da aggressività distruttiva. La reciproca attrazione dei corpi si volge in reciproca aggressione. Questi due componimenti indicano e sottolineano un ossimoro o, meglio, una forma di paradosso: aggressione ed attrazione, entrambe, sottostanno ad una condizione di violenza. Così la gemella ed oppositiva coppia si trova sempre più stretta, fino a serrarsi in un nodo senza poter trovare altra soluzione. In Baudelaire, come nota Franck, non v'è nessuna tragica *complexio oppositorum* ma «tragico è solo il nodo, la situazione bloccata nell'impossibile-necessario»³².

Quindi gli opposti non creano un intreccio ma solo paradosso e, nella serie degli opposti, nelle coppie inconciliabilmente lontane da goni dialettico confronto che possa comporre, il coltello e la ferita, il principe ed il buffone, la prostituta ed il *dandy*, guancia e percossa, giudice e condannato, Baudelaire vede il contrassegno originario dei fenomeni artistici. Quindi è l'arte che si trova al centro di una comunicazione conflittuale. Nella lirica *Le Guignon* il bello diviene il centro di una dinamica conflittuale:

– Maint joyau dort enseveli
 Dans les ténèbres et l'oubli,
 Bien loin des pioches et des sondes;

Mainte fleur épanche à regret
 son parfum doux comme un secret

³⁰ I brani sono tratti dall'edizione bilingue a cura di Giuseppe Montesano: CH. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal / I fiori del male*, Milano, Bompiani, 2021.

³¹ E. AUERBACH, "Les Fleurs du Mal" di Baudelaire e il sublime, cit., p. 163.

³² GIORGIO FRANK, *Forme del Paradosso*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 32.

Dans les solitudes profondes.

[– Più di un gioiello dorme sepolto
nelle tenebre e nell'oblio,
molto lontano da picconi e sonde;

più di un fiore spande nel rimpianto
il suo profumo dolce come un segreto
nelle solitudini profonde]

Il fiore appare condannato, minacciato com'è dalla caducità: il suo apparire coinciderà con la sua scomparsa. Non potrà sopravvivere oltre la spinta del desiderio e quindi non potrà entrare nel circuito della comunicazione perché reca in sé il segno della morte, il germe della sconfitta: la comunicazione è già incrinata da una perdita, è crudele. L'oggetto scompare nell'indifferenziato, è illusorio. Il fiore – essenza della poesia – rischia di svaporare una volta esposto.

Il Bello ha una doppia valenza in Baudelaire, da un lato diviene il segno macroscopico di quella che, con Carlo Pasi, abbiamo chiamato «la comunicazione crudele», dall'altro, segnando l'ingresso del brutto accanto e soprattutto all'interno del bello, è motivo stesso di crudeltà. Con Baudelaire, secondo Bodei, l'arte «rivendica il diritto a trattare, in tutti i campi, il brutto anche nella sua forma estrema, quella del disgustoso»³³, la bellezza include il ripugnante e conserva, nelle sue, le sembianze del disgustoso.

Leggiamo nei *Fusées*: «Ho trovato la mia definizione del Bello – del mio Bello. È qualcosa di ardente e di triste; qualcosa di vago, che lascia adito alla congettura»³⁴, nel quadro della patologia del moderno Baudelaire introduce attraverso la sua idea di Bello il passaggio al brutto.

Per Macchia, Baudelaire ha coscienza che la letteratura è in pericolo e «I suoi affanni rivelano insieme un bisogno di difesa e di rivolta. La letteratura non può voltare le spalle ai vizi, alle crudeltà, alla naturale ferocia dell'uomo, al sadismo, al piacere: è questa la terribile condizione della sua verità, per cui essa ha diritto di sopravvivere»³⁵. Baudelaire apre quindi alla narrativa della crudeltà perché ne perlustra i termini e il territorio, come sottolinea Curi, con lui «la crudeltà diventa allora *consapevolmente* il luogo violento della verità»³⁶.

Questa consapevolezza violenta, sommata ad una intermittenza della comunicabilità che si sviluppa tanto per difetto quanto per eccesso, sarà l'impronta della forma e della funzione che, a partire dalla modernità, la letteratura dovrà assu-

³³ REMO BODEI, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995, p.102.

³⁴ CH. BAUDELAIRE, *Fusées*, ed. cit., p. 1395.

³⁵ GIOVANNI MACCHIA, *Baudelaire*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 85.

³⁶ F. CURI, *Il sogno, la crudeltà, il gioco*, cit., p. 171.

mere nel momento in cui chiude con «la condizione mitica dell'attività letteraria»³⁷. E se Lukàcs sostiene il valore completo e complessivo che ha la forma, affermando come la facoltà di rappresentare in una forma sia una forza giudicatrice³⁸, quando Curi arriva a nominare il processo di tale consapevolezza trova per farlo le parole di Benjamin: *die Struktur des Erwachens*, la struttura del risveglio.

Il concetto di risveglio espresso da Benjamin nel *Passagenwerk* nasce all'interno della riflessione sulla conoscenza storica che si contrappone alle forme proposte dallo storicismo in virtù di una prospettiva difforme del tempo della storia che fa del presente, del grado dell'attualità (*Aktualitätsgrad*), la sua punta avanzata³⁹. Nella Storia egli non mira più a comprendere l'avvenuto perché esiste solo «la rottura, il salto», né il corso continuo della storia che viene strappato in «monadi» storiche o che viene fatto deflagrare: «la storiografia materialistica... i suoi oggetti... non li prende ma li fa deflagrare dal corso della storia»⁴⁰. La conoscenza dell'oggetto storico in Benjamin avviene attraverso un tratto distintivo della modernità letteraria, quella dell'intuizione che ridesta, da un'immagine puntiforme della storia, quel che è stato unendolo con l'ora, o meglio con l'istante: «è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile»⁴¹.

Nella riflessione sulla Storia di Benjamin, allora, il concetto di attualizzazione e non di progresso⁴² orienta i percorsi della ricostruzione allegorica tanto della società di massa, colta nella sua preistoria, che dell'arte moderna, i cui tratti germinali sono nell'esperienza del perturbante identificata e isolata nel suo studio su Baudelaire. Conclude Benjamin: «La svolta copernicana nella visione storica è la seguente:... il passato deve diventare il rovesciamento dialettico, l'irruzione improvvisa della coscienza risvegliata... C'è un sapere non ancora cosciente di ciò che è stato, la cui estrazione alla superficie ha la struttura del risveglio»⁴³. Foucault esplicita che cosa intenda Benjamin per estrazione alla superficie del pensiero:

³⁷ ID., *Struttura del risveglio*, cit., p. 30.

³⁸ Si veda GYÖRGY LUKÁCS, *Die Seele und die Formen* (1911); trad. it. *L'anima e le forme*, Milano, Sugar, 1963.

³⁹ Scrive WALTER BENJAMIN: «Il materialismo storico... fa deflagrare l'epoca dalla reificata "continuità della storia". Ma forza anche l'omogeneità dell'epoca. La fa valere con l'ecrasite, cioè con il presente», *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, V,1, Frankfurt a M., Suhrkamp Verlag, 1982; trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986 p. 615.

⁴⁰ Ivi, p. 617.

⁴¹ CH. BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, in «Figaro», 26 e 29 novembre, 3 dicembre, 1863; trad. it. *Il pittore della vita moderna*, in *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981, p. 288.

⁴² WALTER BENJAMIN: «Nel secolo XIX, quando la borghesia conquistò le sue posizioni di forza, il concetto di progresso andò sempre di più perdendo quelle funzioni critiche che originariamente gli appartenevano», *Parigi, capitale del XIX secolo*, cit., p. 619.

⁴³ Ivi, p. 508.

... A partire dal XIX secolo... il pensiero è già “uscito” di sé entro il suo essere proprio: esso non è più teoria; non appena pensa, esso ferisce o riconcilia; non può fare a meno di liberare e di asservire. Prima ancora di prescrivere, di abbozzare il futuro, di dire ciò che occorre fare, prima ancora di esortare o soltanto di dare l'allarme, il pensiero, al livello della sua esistenza, fin dalla sua forma più aurorale, è in se stesso un'azione, un atto rischioso. Sade, Nietzsche, Artaud e Bataille lo hanno saputo per tutti coloro che volevano ignorarlo; ma è certo altresì che Hegel, Marx e Freud lo sapevano⁴⁴.

La riflessione di Foucault indica la possibilità di portare l'espressione «struttura del risveglio» di Benjamin oltre la sua formulazione storica, senza forzarla. Questa operazione compie Curi, quando include in tale figura «la fine della condizione mitica della letteratura e il passaggio dell'attività letteraria a una soglia critica e interpretativa»⁴⁵.

I percorsi a cui Baudelaire ha dato un impulso vigoroso trovano precise radici nell'esperienza letteraria di Sade e Poe. Sade è il primo romanziere a prendersi tutti i vantaggi di un'epoca in cui il romanzo si andava liberando dalla stretta del controllo religioso. Nelle *Idées sur les romans* riflette su quali sentimenti il romanziere debba conoscere ed impiegare: egli «deve riuscire a mostrarci l'uomo, non semplicemente quale è o quale appare (questo è il compito dello storico), ma quale può divenire, come possono modificarlo il vizio e le varie urgenze delle passioni»⁴⁶. Ma la crudeltà, in Sade, non si esaurisce nelle trasgressioni sessuali, nelle «urgenze delle passioni» e nel «vizio». Barthes porta a riconoscere che «... le trasgressioni del linguaggio possiedono un potere di offesa almeno altrettanto forte quanto le trasgressioni morali, e che la “poesia”, che è il linguaggio stesso delle trasgressioni del linguaggio, è in tal modo sempre contestatrice»⁴⁷. Se da una parte Barthes mostra come Sade abbia fondato un discorso, una lingua erigendoli su una «contaminazione criminale che tocca tutti gli stili di discorso: il narrativo, il lirico, il morale, la massima, il *topos* mitologico»⁴⁸, dall'altra questa stessa lingua si rivela la lingua di una comunicazione bloccata. La parola “cruda” di Sade è assimilata alla parola del dizionario, ossia pura, neutra nel suo grado di comunicazione ma funzionale all'interno del testo o, con Barthes, alla definizione semiologica del Testo: «Attraverso la crudezza del linguaggio si stabilisce un discorso fuori senso... un territorio fuori dogana esterno allo scambio»⁴⁹.

⁴⁴ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, cit., p. 353.

⁴⁵ F. CURI, *Struttura del risveglio*, cit., pp. 42-43.

⁴⁶ DONATIEN ALPHONSE FRANÇOIS DE SADE, *Idées sur les romans* (1800); trad. it. *Considerazione sui romanzi*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1992, p. 822.

⁴⁷ ROLAND BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, 1971; trad. it. *Sade, Fourier, Loyola*, Torino, Einaudi, 1977, 2001², p. 23.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, p. 121.

Non più la lingua, ma la scrittura è oggetto delle analisi di Poe. La scrittura viene smontata e all'interno di essa viene svelata la macchina della creazione letteraria, proprio come nel racconto *Maelzel's Chess-Player* viene svelato il nano gobbo che, nascosto all'interno dell'automa, manovrava gli scacchi:

La maggioranza degli scrittori... preferiscono far credere che il loro lavoro si svolga in una sorta di raffinata frenesia... e tremerebbero al pensiero che il pubblico potesse dare un'occhiata dietro le quinte, alle elaborate e brancolanti rozzezze intellettuali... alle innumerevoli illuminazioni che non arrivano mai alla maturità della piena coscienza... in una parola agli ingranaggi... che, in nove casi su dieci, costituiscono l'armamentario dello *histrion* letterario... Il mio disegno è di mostrare come nessun particolare della sua composizione sia attribuibile al caso o all'intuizione – e come il lavoro abbia proceduto, passo dopo passo, sino al compimento, con la precisione e la rigida coerenza di un problema di matematica⁵⁰.

La crudeltà nella comunicazione è condotta sul filo di una «*révolte contre l'histoire*», contro la falsa storicità positivista, rivolta che postula, come ambito mentale piuttosto che come metodo, l'aprirsi a quella *langue étrangère* di cui parlava Proust e che avrebbe fatto da punto di approdo della riflessione di Deleuze e Guattari sulla letteratura minore.

In Rimbaud, questa lingua straniera è soglia verso l'ignoto. Egli, esprimendo nella lettera a Demeny del 15 maggio 1871 l'urgenza di trovare una lingua – «*les inventions d'inconnu*» reclamano «*des formes nouvelles*» – identifica, nella propria riflessione poetica, conoscenza e crudeltà. Come scrive Curi: «La poesia richiede la volontà implacabile e la violenta consapevolezza di una crudeltà meditata»⁵¹. Da Artaud, invece, tale ricerca è dislocata all'interno del rapporto tra la crudeltà come metodo di conoscenza letteraria ed il teatro come metodo di prassi materiale: «Mi sembra infatti che la creazione e la stessa vita possano essere definite soltanto da una sorta di rigore, e quindi da una fondamentale crudeltà... È grazie alla crudeltà che le cose si coagulano, si formano i piani del creato»⁵².

Infine, questa “lingua straniera” è il risultato di una attivazione critica della produzione linguistica. Sanguineti può perciò scrivere: «La letteratura, come luogo della crudeltà, è allora lo spazio sperimentale dove si decide la dialettica, come si ama dire oggi, delle parole e delle cose»⁵³. Le consolidate teorie di rappresentazione che, come spiega Foucault «definiscono fin dall'inizio, per ogni

⁵⁰ EDGAR ALLAN POE, *La filosofia della composizione*, Milano, Guerini e associati, 1995, pp. 27-28.

⁵¹ F. CURI, *Il sogno, la crudeltà, il gioco*, cit., p. 170.

⁵² ANTONIN ARTAUD, *Lettres sur la Cruauté*; trad. it. *Lettere sulla crudeltà*, in *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 216-219.

⁵³ EDOARDO SANGUINETI, *Per una letteratura della crudeltà*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 133.

uomo, gli ordini empirici con cui avrà da fare e in cui si ritroverà»⁵⁴, si scoprono neutralizzate nelle proprie griglie percettive dalla nuova relazione tra le parole e le cose. Quindi, la scelta di un linguaggio diviene ancora più necessaria, in quanto è la proposta di una prospettiva con cui osservare il reale, le cose. Scrive ancora Sanguineti: «Come tale, una letteratura della crudeltà è per propria indole una sperimentazione critica delle gerarchie del reale, quale è *vissuta* nelle parole»⁵⁵.

I dati, disseminati nell'arco della modernità e raccolti in esame, convergono nell'indicare la crudeltà come inedito luogo di contatto tra il reale, spogliato dell'usura della tradizione, e le parole, che giungono a possedere una propria verità. Con Curi:

La modernità letteraria è un processo rivoluzionario perché è un cammino dal sogno al risveglio percorrendo il quale quanto più aspra si fa la "crudeltà" tanto più chiaroveggente diventa la "coscienza", e che, anzi, non si dà vera modernità senza "crudeltà" e senza coscienza, ossia senza una crudeltà della coscienza letteraria e senza una coscienza della crudeltà che la letteratura non può non praticare⁵⁶.

⁵⁴ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, cit., p. 10.

⁵⁵ E. SANGUINETI, *Per una letteratura della crudeltà*, cit., p. 133.

⁵⁶ F. CURI, *Struttura del risveglio*, cit., p. 49.

ABSTRACT

If 'cruelty' has a consolidated position in the Surrealist sphere, thanks to Antonin Artaud, the essay focuses on the attribution of a narrative connotation to the notion of cruelty. By resorting to the analysis of Deleuze and Guattari, and of George Bataille, the essay aims at broadening the perimeter of that concept to the point of indicating a convergence between motivation and literary form: 'cruelty' is not mimesis, it is not naturalist reconstruction, it is not a "descriptive or impressionistic ascertainment of a fact" but acts as a type of analysis and as a methodology for investigating the world and the experience. Overall, the essay tries to identify both the logical and aesthetic faces of the narrative of cruelty, which results in a paradoxical communication pushed to the opposite point of incommunicability by a fracture between words and things recorded on several levels by Michel Foucault, Reinhardt Koselleck, Walter Benjamin, Edoardo Sanguineti, and Fausto Curi.

KEYWORDS

Narrative of cruelty; Minor Literature; Modernity; Decadent; Grotesque; Artaud.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Giuseppe Episcopo is a Research Fellow in Literary Criticism and Comparative Literature at the Department of Foreign Languages, Literatures and Cultures, Roma Tre University. From 2009 to 2022 he acted as a Teaching Fellow at the University of Edinburgh and as an Associate Lecturer at the University of St. Andrews. He translated Peter Brooks, Fredric Jameson and Franco Moretti into Italian and published on John Adams, Simon Armitage, Bertolt Brecht, Honoré de Balzac, Robert Coover, Stefano D'Arrigo, Philip K. Dick, Carlo Emilio Gadda, Primo Levi, Thomas Pynchon, Lev Tolstoy, J.R. Wilcock, on intermediality, radio and radio drama.