



CATERINA DIOTTO
SI USI LEGGEREZZA
Immaginazione e romanzo

Dovunque li trovi, cingili di forme nobili, grandi, geniali, chiudili in una cerchia di simboli dell'eccellenza, finché l'apparenza vinca la realtà e l'arte la natura.

Friedrich Schiller

Calvino sosteneva che l'inizio di un testo sia il luogo letterario per eccellenza, perché segna la differenza tra letteratura – che ha sempre un inizio e una fine – e realtà, priva di confini. Ma come confine, è anche una zona grigia che segna il passaggio tra la realtà e un luogo in cui è possibile una riflessione che solo la letteratura può esprimere. Restare su questo *limes* è quindi un punto di osservazione peculiare, una zona d'ombra che permette di riflettere sui rapporti tra l'immenso possibile e il poco di esso che diviene reale, e su cosa la letteratura sia in grado di portare al mondo. È unicamente in questa zona grigia che si possono costruire costellazioni fra educazione, immaginazione, libertà e narrazione.

Quando si parla di educazione, due sono le vie che possono essere percorse: educare *l'immaginazione* oppure educare *a immaginare*. Nel primo caso, l'obiettivo è l'educazione dei contenuti, predeterminare i sogni, innestare desideri. Nel secondo caso, si educa invece all'atto, a esercitare la propria facoltà di immaginare conoscendone i limiti e i rapporti reciproci con il reale.

1. *Friedrich Schiller e la centralità del gioco*

Perché un'educazione *a immaginare*? Come per tutte le pedagogie che siano veramente tali, il suo valore sta nell'intento di sviluppare menti capaci di affrontare la realtà senza cadere nei suoi ingan-



ni, o venirne travolte. Schiller scrisse che la più alta opera d'arte che si possa realizzare è "l'edificazione di una vera libertà politica"¹. La sua analisi, in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, disegna due aree tra loro non commisurabili, quella della sensibilità e quella della ragione, che, restando separate, configurano una realtà statica, sterile, sia all'interno dell'individuo che – di riflesso – nella società. Ma in questo orizzonte statico, Schiller inserisce una terza area a cavallo tra le prime due, il gioco, che permette ai due blocchi di entrare in relazione tra loro, e mettere così in movimento l'intero. Senza questa terza area di connessione, o inibendone l'azione, sensibilità e ragione tornano alle loro posizioni pietrificate. Il gioco è lo spazio dell'immaginazione.

Sulla dialettica tra movimento e staticità si basa quindi la critica da cui prende l'avvio l'educazione estetica schilleriana. Ripercorrere il medesimo sentiero tracciato dal filosofo tedesco illumina alcune delle connessioni nella costellazione che lega educazione, immaginazione e libertà.

Nella modernità, l'affermarsi del primato del logos sulla sensibilità nel campo della conoscenza ha via via generato una scissione tra l'ambito razionale e quello sensibile nella mente umana, e, di riflesso, la divisione della società nelle scienze, nelle classi, nelle occupazioni, determinando la frattura di quell'unità che era propria dell'individuo e della società nell'epoca d'oro dell'antica Grecia. Se l'immagine schilleriana dell'età greca può essere considerata un'utopia al passato e la modernità cui si riferisce la *sua* modernità – corrispondente al passaggio di secolo tra 1700 e 1800 – le riflessioni del filosofo suonano tuttavia quanto mai attuali. La separazione tra sensibilità e ragione investirebbe i quattro campi fondamentali del "sapere", del "produrre", del "sentire" e dell'"agire". Il sapere, con il predominio dell'intelletto, dà precedenza alle forme sui contenuti, alle idee assolute sulla materialità, diventando sempre più estraneo alla realtà concreta; al contrario, il produrre dello spirito pratico fa della propria esperienza particolare e materiale la chiave di lettura di ogni altra esperienza, volendo poi adattare al proprio modello anche gli ambiti più lontani. Nel profondo degli individui tale scissione influenza anche il sentire – riducendo via via la sensibilità soggettiva – e l'agire morale,

¹ F. Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, Bompiani, Milano 2007, p. 41.

perché, sempre più privo di immaginazione, il singolo non è più capace di rappresentarsi situazioni altre dalla sua, di capire e di provare compassione.

I tentativi di porvi rimedio imponendo dall'alto un'unità pre-stabilita tra sensibilità e intelletto, forma e contenuto – contenuti da imparare a memoria – secondo interessi particolari, non fa che inibire ulteriormente quell'utilizzo combinato delle due facoltà che potrebbe condurre a una società tesa al bene degli individui come singoli e come collettività. L'intelligenza viva è infatti sostituita dal conformismo a regole già date.

La stessa frammentaria, scarsa partecipazione che collega ancora i singoli membri con il tutto, non dipende dalle forme che essi si danno spontaneamente [...] bensì vien loro prescritta, con scrupoloso rigore, da un formulario in cui si tiene legata la loro libera intelligenza. La lettera morta sostituisce il vivo intelletto e una memoria ben esercitata guida con maggior sicurezza di quanto potrebbero genio e sensazione.²

Ciò che accade ai singoli individui influenza il piano collettivo e statale.

Perennemente legato soltanto ad un piccolo, singolo frammento del tutto, [l'umano] medesimo si forma unicamente quale frammento e [...] non sviluppa mai l'armonia del suo essere: diventa solo una copia della sua occupazione, della sua scienza, anziché esprimere, nella sua natura, l'umanità. [...] E in tal modo, gradualmente, viene estirpata la singola vita concreta, l'astratto tutto divorandone la misera esistenza, e lo Stato rimane perennemente estraneo ai suoi cittadini, perché il sentimento non lo trova mai. La parte governante [...] finisce col perdere di vista del tutto l'umanità stessa, confondendola con un semplice prodotto dell'intelletto; e la parte governata non può far altro che ricevere con freddezza le leggi che così poco le si conformano.³

² Ivi, p. 67.

³ Ivi, pp. 67-69. Ho deciso di modificare la traduzione italiana di "der Mensch" con "l'umano" sia per rispettare la sfumatura usata da Schiller, sia per evitare di ricadere nella "mostruosità del soggetto" della lingua italiana quando si tratta di termini come "uomo", un sostantivo singolare sessuato utilizzato come sostantivo generale neutro. Il risultato di tale utilizzo, benché tradizionalmente presente nella nostra lingua, è stato riconosciuto dal pensiero femminista come una cancellazione della componente non maschile dell'umanità dal discorso e un rispecchiamento linguistico delle strutture culturali e di

La frammentarietà della società, l'alienazione dei singoli dalla politica e dallo Stato, la distanza tra governanti e governati, così come la specializzazione crescente e disgregante delle scienze e le estensioni improprie del metodo scientifico, sono temi riconoscibili sia nell'epoca di Schiller che nella contemporaneità. A oggi, i linguaggi standardizzati e il sentimento di indifferenza, gli scientismi nel campo della conoscenza, così come i populismi in campo politico e le dilaganti teorie del complotto nella società, sono anche prodotti della frammentazione della conoscenza, del sentimento di alienazione e di perdita di senso della realtà.

La scissione tra l'individuo e il suo mondo, per Schiller, nasce da un eccesso di categorizzazione e analisi, uno squilibrio verso la forma, portata fino al punto in cui si è divenuti incapaci di ricostruire una visione d'insieme, un senso complessivo e organico della realtà che ci circonda. Benché tale visione organica sia forse in sé impossibile, rimane evidente lo sgretolarsi di quella facoltà di significazione del reale capace di intrecciare il quotidiano ai movimenti culturali, sociali e politici del proprio tempo, nonché al confronto con la Storia. In altre parole, la costruzione di un senso politico, oltre che individuale. Allora come oggi, è necessario tentare di risanare questa frattura, ristabilendo l'equilibrio tra l'analisi propria dell'intelletto – la suddivisione – e la sintesi portata dalla sensibilità, dall'esperienza e dall'immaginazione.

Due sono gli impulsi basilari che per Schiller formano la natura umana: l'impulso sensibile e l'impulso formale. L'impulso sensibile è composto dalle sensazioni che l'individuo raccoglie nella propria esistenza fisica nel mondo: è quindi il luogo del molteplice, del mutamento e dell'accidentale. Potremmo interpretare questo impulso come *contenuto*. L'impulso formale è invece composto da tutte le caratteristiche costanti che il soggetto individua nelle cose, nonché dai legami tra queste e il pensiero. È quindi l'impulso della ragione e della creazione di leggi stabili, l'ambito della *forma*. Per il filosofo tedesco, sia il singolo essere umano che la società che crea non possono tendere verso il proprio bene senza un equilibrio dei due impulsi, senza la compresenza bilanciata di forma e contenuto. Il compito di mantenere un equilibrio è per Schiller il compito della cultura.

potere del patriarcato. Si veda Diotima, *Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987, pp. 43-75.

Il suo operato [della cultura] è, quindi, duplice; *in primo luogo*: preservare la sensibilità dagli attacchi della libertà; *in secondo luogo*: mettere al sicuro la personalità contro il potere delle sensazioni. Conseguo il primo istruendo la facoltà del sentimento, il secondo istruendo la facoltà della ragione. [...] Dove si uniscono queste due qualità, [l'umano] congiungerà alla suprema pienezza d'esistenza la massima autonomia e libertà e, invece che immergersi nel mondo, piuttosto con tutta l'infinità dei suoi fenomeni lo trarrà a sé e lo assoggetterà all'unità della sua ragione.⁴

Il rapporto tra i due impulsi è un'“azione reciproca”⁵: ciascuno dei due deve restare entro i suoi limiti per non prevalere sull'altro, ma allo stesso tempo mantenersi vivo per produrre nella relazione un terzo impulso. Il terzo, che mette in moto la dialettica tra i primi due, è l'impulso al gioco. Schiller chiama il gioco “forma vivente”⁶, perché rappresenta uno spazio dinamico affine al divenire del reale.

Nel gioco si allentano le pressioni che sia la fisicità che la razionalità esercitano sul soggetto, così come i bisogni sensibili e le leggi interiori o esteriori, perché trovandosi a metà tra i due ambiti non sottostà pienamente né all'uno né all'altro. L'individuo, scrive Schiller, può accogliere nel gioco la realtà delle cose con maggior libertà senza ricadere nell'astrazione immediata, il farne subito concetto allontanandosi da essa. Il gioco gli permette di stare sul *limes* tra pensiero e sensibilità, né sottoposto né slegato da entrambi. È quindi in questo spazio che l'individuo può usare la fantasia e l'immaginazione per contemplare il possibile, il cambiamento fuori dalle maglie di quello che sembra necessario. Ed è per questo che qui l'umano può raggiungere uno stato più alto, grazie alla libertà.

Esso è *l'idea della sua umanità*, quindi un infinito cui egli può viepiù approssimarsi nel corso del tempo, senza tuttavia raggiungerlo. [...] Sino a quando soddisferà esclusivamente uno di quei due impulsi, oppure solo uno dopo l'altro, non potrà mai apprendere di essere conforme a quest'idea, conseguentemente, nel pieno significato della parola, di essere [umano][...]. Se invece ci fossero casi in cui *contemporaneamente* facesse questa esperienza duplice [...] avrebbe un'intuizione completa della sua umanità⁷

4 Ivi, pp. 119-121.

5 Ivi, p. 127.

6 Ivi, p. 133.

7 Ivi, pp. 127-129.

L'essere umano diventa esso stesso "forma vivente", armonica col divenire del mondo, perché è solo in quello spazio che può essere libero e purtuttavia calato nella realtà, giocando in unità con essa.

Schiller spoglia dalle caratteristiche accidentali ciò che si intende quando si parla di "individuo" fino a un massimo di dualità irriducibile: la "persona" (ciò che dice "io") e il suo stato d'animo. Se la "persona" è fondata in sé stessa, statica e quindi immutabile, lo stato d'animo è invece temporaneo e mutevole. A queste due parti corrispondono rispettivamente il tempo immutabile e il tempo in divenire: il primo è il tempo della legge, dell'astrazione, del pensiero, valido indipendentemente dalle circostanze; il secondo è invece il tempo dell'esperienza sensibile, del fenomeno che continua a cambiare. Insieme, le due componenti danno vita al soggetto: "unicamente mutando [l'umano] *esiste*; solamente restando immutabile, è [*questo*] ad esistere"⁸. Allo stesso modo due aspetti fondamentali compongono la relazione con il mondo, costituita da regole universali e da fenomeni ed esperienze particolari. Solo attraverso il gioco è possibile costituire il legame, la connessione tra i due piani della trascendenza e dell'immanenza all'interno della mente umana che dà corpo a un senso del reale.

Questo quindi il valore strutturale e politico che il filosofo tedesco associa a immaginazione e fantasia: fondare sia la libertà dell'umano, il suo ideale più alto proprio *in quanto* umano, che la possibilità della connessione tra universali e mondo nella sua comprensione della realtà. Un equilibrio il cui mantenimento è compito preciso della cultura e, attraverso la bellezza – come forma del legame ideale – dell'arte.

Italo Calvino, in quella che avrebbe dovuto essere la prima conferenza del ciclo delle *Lezioni americane*⁹, scrive:

8 Ivi, p.107. In questo caso mi sono allontanata da testo originale. Schiller usa sempre come soggetto "der Mensch", perciò il pronome corrispondente non può che essere "er". Tuttavia in italiano usare il "lui" fa ricadere in una comprensione sessuata dell'individualità di cui si parla. Per evitare il più possibile il fraintendimento ho preferito usare "questo".

9 Nella prima edizione italiana presso Garzanti. Il ciclo di conferenze si sarebbe dovuto tenere alla Harvard University, Massachusetts, nell'anno accademico 1985-1986.

L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo.¹⁰

Nell'universo frammentario e caotico, l'opera letteraria è una delle poche isole dove esiste un senso. La narrazione ha infatti una forma in armonia con il mondo: la sua flessibilità – dovuta all'interazione con chi legge, che ogni volta non solo dà vita alle parole ma le interpreta con sempre nuove sfumature –, il suo essere un "organismo" anch'esso in movimento, le permettono di seguire il divenire del reale come in una danza. Riprendendo la distinzione posta all'inizio di questo saggio, la flessibilità e l'immaginazione sono ciò che permette di costruire una *pedagogia dell'immaginazione*. Una pedagogia dove la comprensione del reale non si sbilanci verso geometrie fisse e contenuti determinati, ma mantenga nel percorso l'equilibrio del gioco.

Calvino descrive un concetto molto utile per definire una pratica da usare in una tale pedagogia: la *Leggerezza*¹¹. Leggerezza è la capacità di saper agire in modo "rarefatto" ed "esatto" insieme. La rarefazione serve a lasciare spazio alla libertà dell'immaginare, a non gravarla di pesi o concetti che ne stabiliscano il percorso. L'esattezza è invece necessaria per agire con precisione nel tocco, nella spinta minima che guida il movimento. In altre parole, se la Leggerezza ha bisogno di precisione per costruire i nodi di ragnatela che costituisce la sua forma rarefatta, l'esattezza ha bisogno di quel poco di vaghezza che le permette di comprendere sotto di sé anche le sfumature. Leggerezza può quindi costituire quel metodo di educazione *a immaginare* tale per cui il reale non fossilizzi l'immaginazione, non ne interrompa il movimento con le proprie istanze ma produca e mantenga nel gioco quell'equilibrio di libertà che allenta i legami necessari. Lo stato in cui "tutto il reale perde la sua serietà, perché diventa *piccolo*, e il necessario, incontrandosi con la sensazione, perde la sua serietà perché diventa *facile*"¹².

10 I. Calvino, *Lezioni americane*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993, p. 140.

11 Ivi, pp. 5-32.

12 F. Schiller, *op. cit.*, p. 137. Corsivi dell'autore.

Lo scrittore introduce una metafora per spiegare l'azione della Leggerezza nella realtà, ispirata al mito di Perseo e Medusa. La realtà stessa, scrive, sembra spostarsi sempre più dal lato della pesantezza, dell'inerzia, sbilanciandosi e pietrificandosi a poco a poco come colpita dallo sguardo della Gorgone. È questa pietrificazione che va combattuta a spada tratta, come fece Perseo: l'eroe si sostiene con calzari alati sui venti e le nuvole per guardare la realtà attraverso l'immagine catturata da uno specchio, che la renda innocua. È questo riflesso a costituire il fulcro della nostra attenzione, lo strumento necessario perché tutto avvenga. Il riflesso rappresenta la narrazione, ciò che racconta il mondo attraverso immagini allo specchio, deformate, rovesciate, reinterpretate. È quindi usando Leggerezza che la narrazione può spingere l'immaginazione a spiccare il suo volo verso la libertà e la ricerca del senso.

2. Walter Benjamin tra romanzo e memoria

Benjamin dedicò all'analisi della narrazione e della sua storia diversi testi, tra cui spicca il saggio *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* del 1936. Narrazione orale, narrazione scritta (romanzo) e informazione si intrecciano nel saggio costituendo uno sviluppo cronologico e dialettico. Se la narrazione orale è stata per l'autore la prima a fare da specchio alle società umane, nel corso del tempo è stata sostituita, con l'invenzione della stampa, dalla scrittura e in particolare dal romanzo. Dopo la prima guerra mondiale, per Benjamin non esiste più traccia né possibilità della narrazione orale nella cultura europea, perché gli individui non sono più in grado di trovare le parole per condividere la propria esperienza. Ma questo non costituisce un problema per una riflessione sull'educare a *immaginare*, anzi.

La narrazione che discende dal racconto orale, scriveva il filosofo berlinese, ha sempre uno scopo pratico: fornire consiglio a chi ascolta. Il consiglio nasce dall'esperienza della collettività e costituisce il "lato epico della verità"¹³, cioè quella verità che trova il suo materiale costruttivo nelle esperienze vissute e scam-

13 W. Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011, p. 16.

biate dalle persone. I narratori tessevano queste storie in nuove composizioni e le intrecciavano poi, nel momento del racconto, al presente di chi ascoltava, rinnovandole. Le storie si trasformavano così in “saggezza popolare”, fatta di favole, proverbi e aneddoti che trasmettevano una visione del mondo e una conoscenza pratica sul modo corretto di comportarsi. Ecco che la narrazione orale trovava così la propria sostanza nel tramandare contenuti prescrittivi, perdendo di Leggerezza.

Tuttavia a questa forma appartenente al passato Benjamin confronta due forme moderne: l’informazione e il romanzo. Se la prima è posta come massima degenerazione dell’arte di raccontare e forza che partecipa a sviluppare l’alienazione della modernità, la seconda ha invece uno status diverso e interessante. Specchio del suo secolo e forma generale che accoglie in sé tutte le declinazioni della narrazione scritta, il romanzo è allo stesso tempo un riflesso e una reazione alla condizione socio-culturale del Novecento. Per Benjamin, è l’unica forma narrativa che non derivi dalla tradizione orale e non aneli a ritornarvi, ma che emerge dal disorientamento presente dell’individuo¹⁴. Il suo materiale è lo sprofondamento nell’esperienza ricchissima e purtuttavia solitaria, discontinua e straniante che caratterizza l’epoca moderna a partire dall’apice della seconda rivoluzione industriale. La “fantasmagoria del moderno” che caratterizza le metropoli provoca infatti un progressivo e continuo sbriciolamento dell’unità del senso delle cose, di quell’ordine che è in grado di rendere comprensibile la realtà circostante e che permette quindi al singolo di agire in modo sensato e consapevole nel mondo. Le forme e i contenuti non solo non sono più in equilibrio, ma i loro rapporti si spezzano e riformano continuamente alla massima velocità. In risposta, lo scopo del romanzo è quello di ricostruire uno stato di distanza e continuità da cui sia possibile osservare la realtà, staccandosi dalla sua invadenza, opponendosi alla fantasmagoria delle macchine, delle immagini, delle notizie che si sovrappongono una sull’altra. Il romanzo vuole, in altre parole, ritrovare la Leggerezza di fronte al peso del proprio tempo, la possibilità di fermare l’accumulo disordinato di contenuti atomizzati per stabilire invece equilibri, legami, connessioni, costellazioni di senso in movimento.

14 Ivi, pp. 19-20.

Se la memoria collettiva era il bacino da cui il narratore traeva le proprie storie, nel caso del romanziere è la memoria del singolo, o “ricordo interiore” (*Eingedenken*)¹⁵. La narrazione del romanzo, invece che conservare la memoria, è tesa alla sua continua trasformazione: attraverso il racconto dei frammenti di esperienza del personaggio principale tira le fila di un discorso disorganizzato trasformandolo in un senso complessivo, che faccia da chiusa alla narrazione. L’atteggiamento del lettore di romanzi, per Benjamin, è coerente alle intenzioni del romanzo stesso: la sua è una fame di senso, di comprensione, di unità, che lo spinge a leggere i testi come se li divorasse. È alla ricerca di quella distanza necessaria per fermare lo scivolamento delle cose fuori dal senso.

György Lukács, nel saggio della giovinezza *Teoria del romanzo*, riteneva che il romanzo rappresentasse una “forma dello spaesamento trascendentale”¹⁶. Una forma, cioè, che rispecchia ex-negativo la scissione sempre più profonda, nella realtà, del senso dal tempo, tra l’essenza del vivere – la sua trama, il suo ritmo, il suo significato per il singolo, che è la vera patria o “rifugio” (*Obdach*) dell’umano per Lukács – e la successione temporale della vita materiale, dell’esperienza come *Erfahrung*. Nel romanzo sarebbe infatti realizzata, per Lukács, la conciliazione tra i due piani: un tirare le reti del ricordo nella sua intera completezza, per poter finalmente comprendere il significato di una vita – la vita del protagonista. Ma questa possibilità è illusoria perché resta limitata al mondo letterario, inapplicabile alla vita reale. L’individuo è necessariamente calato nel tempo, non può uscirne se non con la morte, perciò la completezza della vita gli sfugge. Tentare di tirare le proprie stesse reti costituisce un paradosso perché è impossibile definire un sistema dall’interno mentre questo continua a evolvere. Il romanzo costituisce quindi per il giovane Lukács della *Teoria del roman-*

15 Ivi, p. 57. A proposito della particolarità di questo concetto, che Benjamin trae dallo *Spirito dell’utopia* di Ernst Bloch, e della sua presenza in diversi testi e correnti di riflessione del filosofo berlinese, si veda lo studio dettagliato di S. Marchesoni, *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur*, Kulturverlag Kadmos, Berlino 2016.

16 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti, SE, Milano 2004, p. 34. Ho modificato la traduzione del termine *Heimatlosigkeit* per mantenere la congruenza lessicale con la traduzione italiana di *Teoria del romanzo*.

zo solamente un inganno esistenziale, la finzione di un processo che non sarà mai possibile applicare alla realtà e per noi stessi. Un bell'esercizio artistico che non lascia nulla in termini di esperienza e di educazione.

È qui che Benjamin, dialogando apertamente con il filosofo ungherese nel *Narratore*, inserisce una nuova possibilità. Dal romanzo sarebbe al contrario possibile spiccare quel volo dell'immaginazione che guarda all'orizzonte del senso ed è lo scopo di un'educazione – anche politica – *a immaginare*. Lukács aveva accostato due sistemi chiusi: da un lato la vita scissa degli individui, dall'altro il romanzo come pura illusione e finzione di completezza. Benjamin crea un ponte tra questi due mondi. La lettura del romanzo ci spingerebbe effettivamente a tirare le fila della vita del o della protagonista, come una sorta di morale della favola. Ma questo accadrebbe in particolare dopo la parola “fine” – l'ultima parola del libro –, quando si è in grado, cioè, di riconoscere con il pensiero un'organicità tra tutti gli accadimenti raccontati. È in quel momento che l'immaginazione può spiccare il suo volo per superare l'abisso che divide il piano letterario dal piano della realtà, alla ricerca di un'unità del senso che alluda a una possibile unità nella comprensione del mondo del lettore. Un senso della propria vita passata, presente e futura, che emerge dal gioco tra tempo e memoria.

Benjamin inserisce nel *Narratore* una lunga citazione tratta dalla sezione del “Romanticismo della disillusione” della *Teoria del romanzo*:

Il tempo – si dice nella *Teoria del romanzo* – può diventare costitutivo solo quando è cessato il rapporto con la patria trascendentale. Solo nel romanzo si separano significato e vita, e quindi l'essenziale e il temporale; e si potrebbe dire che l'intera trama interiore del romanzo non è altro che una lotta contro la potenza del tempo... [...] Solo nel romanzo... appare [una memoria trasformativa], che investe l'oggetto e lo trasforma. Il dualismo di interiorità e mondo esterno può essere superato, qui, per il soggetto “solo” se esso scorge... l'unità di tutta la sua vita... nella corrente della vita passata, concentrata nel [la memoria] ... la visione [interiore] che coglie questa unità... è l'intuizione e il presentimento del significato non raggiunto e pertanto inesprimibile della vita.¹⁷

17 W. Benjamin, *op. cit.* p. 57; tratto da G. Lukács, *op. cit.* pp. 115-121. La traduzione del saggio benjaminiano non è sempre lineare, perciò posso aver creato delle incongruenze. Per chiarezza, traduco *Erinnerung* con “memoria”, *Gedächtnis* con “ricordo” e *Eingedenken* con “ricordo interiore”. Ho

Il romanzo tenta, come ogni forma artistica, di lanciare un ponte dal tempo al senso. Nella sua forma romantica incentrata sulla soggettività il suo tentativo consiste nell'azione di un tipo peculiare di memoria, la "memoria trasformativa", che reinterpreta e ritesse i ricordi della vita di una persona in una storia. Attraverso questa "visione di tutta una vita" è ricreato un principio di unità e di senso nella frammentarietà degli episodi della vita naturale, una connessione fra temporalità ed essenzialità. Per Benjamin è la "memoria trasformativa", che genera la "visione di tutta una vita", quindi, ciò che costituisce il ponte in grado di creare una connessione individuale con l'universale.

Se non è possibile una comprensione diretta del senso della propria vita, tuttavia, attraverso la lettura di romanzi, è possibile un'intuizione *indiretta* di essa, osservando la completezza della vita di un altro. Ed è oltre la parola "fine" che chiude il romanzo, che il lettore è spinto a incontrare quelle "vedute della propria persona" che gli derivano intuitivamente dall'immagine finale della vita del protagonista: "non c'è racconto a cui non si possa porre la domanda della sua continuazione: mentre il romanzo non può sperare di procedere mai oltre quel limite dove, scrivendo un *Finis* sotto la pagina, invita il lettore a rappresentarsi *intuitivamente* il senso della vita"¹⁸.

3. Husserl e le temporalità del ricordo

Come è possibile il passaggio dal piano della finzione al piano della realtà? In che modo un'esperienza di finzione – *fictional* – come un romanzo, può influenzare non solo la comprensione della realtà ma anche, a partire da questa, la prospettiva futura, e quindi costituire uno strumento valido – e politico – per educare a immaginare? È qui interessante riprendere queste domande attraverso le riflessioni di Husserl in *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*¹⁹ guardando alla questione come a un "gioco di tempo".

dovuto inoltre correggere la traduzione italiana di *umwandelnde Erinnerung* in "memoria trasformativa" invece che "creativa". Ciò che sia che Lukács che Benjamin intendono è la trasformazione di una memoria già presente, non la creazione di nuova memoria in senso stretto.

¹⁸ Ivi, p. 58. Corsivo mio.

¹⁹ E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco-Angeli, Milano 1966.

Nella sua ricostruzione della percezione del tempo da parte della coscienza – viene subito esclusa la trattazione di un tempo oggettivo, esterno al soggetto – Husserl suddivide la percezione della mente in tempi successivi. La *percezione originaria* è l'apprensione istantanea dell'ora di un qualsiasi oggetto nella nostra percezione immediata. Ad esempio, accarezzare un tessuto. A essa segue quasi subito, mentre la percezione dell'oggetto continua, la formazione del *ricordo primario* tramite la *ritenzione*, il trattenere che è già un ricordare. È costruita un'unità dell'esperienza percettiva attraverso la modificazione sia dell'impressione stessa che della coscienza precedente, delle ritenzioni. Tutto viene continuamente rimodellato perché si incastrano armoniosamente, ma anche perché sia possibile capire *che cosa* è ciò che è percepito in base alle conoscenze pregresse, circoscrivendolo temporalmente tra un inizio e una fine. Si stabilisce che quella particolare percezione tattile unita alla percezione visiva è, ad esempio, il toccare una pezza di velluto, che è cominciato in un certo momento – da quando l'ho preso in mano – e che sta continuando. Si forma così un flusso continuo di percezione-ritenzione-conoscenza-delimitazione, che è iscritto nel tempo. È come se il tempo fosse il pentagramma e la nostra percezione la musica che continuamente si scrive su di esso. Senza la musica, non c'è modo di “sentire” il pentagramma, che di per sé è muto.

Al ricordo primario segue il *ricordo secondario*, che si forma quando si interrompe la percezione diretta dell'oggetto, cioè quando si smette di toccare il tessuto. Per percepire l'oggetto è ora necessario riportarlo alla mente, immaginarlo in sua assenza. Questo processo è chiamato da Husserl *rimemorazione*, e consiste nella *presentificazione* alla coscienza di una impressione passata, un ricordare come se la si percepisse di nuovo. Ogni presentificazione di un ricordo porta con sé, però, anche una modificazione di esso, perché ogni volta il ricordo assume la *colorazione intenzionale generale* del presente della persona, la sua interpretazione della realtà in quel momento. Una sorta di “umore”, ma inteso in senso più ampio. Più è vicino al presente il ricordo che si riporta alla mente e meno la colorazione sarà incisiva. I ricordi più lontani, invece, saranno “colorati” in modo più deciso perché più lontani dalla “colorazione” attuale. Con la crescita e le esperienze di vita, l'interpretazione del mondo è infatti in continuo cambiamento – a volte con strappi o salti –, e tutto ciò “colora” ogni volta in modo diverso i ricordi che

la persona richiama alla mente, trasformandoli via via come una fotografia sottoposta a più filtri sovrapposti. Più tempo passa, più viene richiamato alla memoria e più il ricordo si modifica²⁰.

L'organizzazione dell'esperienza porta infine alla costruzione di strutture *protensive* verso il futuro, fili che si perdono nella nebbia avanti a noi, che rappresentano le aspettative verso ciò che succederà. Le unità di tempo, sia come oggetti che come esperienze, sono come arcate tese verso l'ignoto che il soggetto posiziona in base all'"appena passato", aspettandosi che le percezioni successive, future, "riempiano" gli spazi lasciati aperti, seguendo i fili gettati della protensione. Se questo accade, la forma dell'oggetto o dell'esperienza si stabilizza temporaneamente nel ricordo primario. Se non accade invece c'è un costante ricalcolo, una creazione di nuove combinazioni e quindi di nuovi fili, di aspettative diverse.

La rappresentazione del tempo di Husserl è una struttura estremamente dinamica. Alla base di essa sta il flusso della temporalità nella coscienza – il pentagramma e la musica –, dato dalla percezione continua della realtà da parte del soggetto. Su di esso ogni percezione è come un sasso gettato in un lago, che modifica il flusso generando onde in tutte le direzioni, verso il passato e verso il futuro. La mente ricalcola infatti costantemente l'unità non solo dell'oggetto temporale che sta percependo, ma di buona parte della propria esperienza temporale passata. Le unità di comprensione sono modulari, si compongono tra loro in unità via via più ampie, tendendo verso la costituzione di un'unità complessiva, che resta però aperta finché la percezione continua, finché il soggetto è vivo. In questa unità, od organizzazione dell'esperienza temporale, consiste la comprensione della realtà, che effettivamente può completarsi e fermarsi solo nel momento della morte, come sostiene Lukács.

20 Si sottraggono a questo meccanismo i ricordi che emergono grazie alla memoria involontaria, di solito richiamati da quei sensi che Hegel definiva "non teorici": il tatto, l'olfatto o il gusto. Sono sensi che, come nel caso delle madeleine di Proust, legano a sé ricordi non inseriti nel flusso della coscienza vera e propria ma scivolano nelle intersezioni dei piani tra coscienza e inconscio. Danno forma ad una memoria più vicina al sentire che al pensiero. Questi ricordi non possono essere richiamati volontariamente alla mente, presentificati, ma emergono spontaneamente, a volte, quando ci troviamo a sentire lo stesso sapore, lo stesso odore, lo stesso gusto. È quindi molto più raro, e il ricordo si mantiene vicino all'impressione originale più a lungo.

I ricordi primari, scivolando in ricordi secondari, si compongono tra loro in forme più grandi – che potremmo definire ricordi complessi – che provocano però gli stessi effetti dei singoli ricordi primari sul flusso: da un lato, vengono ricostruiti in un'unità che abbia senso, dall'altro, in base a questo senso, il soggetto ha delle aspettative sul futuro che determinano anche la “colorazione” delle sue rammemorazioni. Al centro di questo flusso, il momento *ora* scivola costantemente in avanti, fornendo nuovo materiale e sempre nuova modificazione a entrambe le parti.

Il ricordo è un flusso costante {412} perché flusso costante, e non solo concatenamento membro a membro, è quello della vita coscienziabile. Nella quale, infatti, ogni nuovo retroagisce sul vecchio, ed è così che si riempie e si determina la sua intenzione anticipatrice: il che conferisce alla riproduzione [rammemorazione] una colorazione precisa.²¹

Husserl definisce pre-“insieme” l'unità di organizzazione delle esperienze passate in un orizzonte di comprensibilità, e “insieme” la costruzione di unità di esperienza a partire dalla percezione presente, dall'*ora*. Anche qui, il rapporto è dinamico: se il pre-“insieme” influenza la forma in cui vengono rese unitarie le nuove esperienze, l'“insieme” – cioè quelle stesse forme, dal momento in cui si costituiscono – modifica costantemente il pre-“insieme”. Il soggetto cioè interpreta la propria nuova esperienza a partire da quella passata, ma poi ricalcola costantemente la propria interpretazione in base ai nuovi dati dell'esperienza presente. Come per Schiller, sembra che la coscienza sia irriducibilmente formata da due tipi di tempo: statico, nel suo essere flusso, e dinamico, nella percezione dei suoi contenuti particolari. Per Husserl questi due tempi, seppur distinguibili concettualmente, devono adagiarsi l'uno sull'altro nella realtà: “il tempo fenomenologico [...] e il tempo-spazio delle cose, devono coincidere punto per punto”²².

La modificazione dei ricordi è opera della fantasia, o immaginazione. I ricordi secondari sono il materiale del pensiero e dell'immaginazione perché sono ciò che gli individui modulano e compongono in immaginazione di possibilità o in riflessione di pensiero. Il

21 E. Husserl, *op.cit.*, p. 85.

22 Ivi, p. 117.

tempo, nell'immaginazione e nella fantasia, può essere duplicato, dilatato, ristretto. Come nel romanzo.

La presentificazione stessa è [...] un evento della coscienza interna ed ha, in quanto tale, il suo "ora" attuale, i suoi modi di deflusso etc. E nello stesso tratto immanente di tempo, nel quale essa ha luogo, noi possiamo collocare "liberamente" porzioni più o meno grandi dell'evento presentificato, coi suoi modi di deflusso, e così pure percorrerlo più lentamente o più rapidamente.²³

Ecco perché presentificazione e modificazione sono per Husserl lo spazio della libertà umana; ed è attraverso la rimemorazione, la fantasia o il gioco che si costituisce, come in Schiller, l'unità superiore tra universale e particolare, tra concetti pregressi ed esperienza reale, nella comprensione della realtà da parte del soggetto.

Come può essere considerato il romanzo, in questa visione dinamica del flusso temporale dell'esperienza? Innanzitutto il romanzo ha in sé il carattere del ricordo secondario. È una rammemorazione di percezioni descritte, non attuate direttamente dal soggetto che legge. Inoltre – come anche Lukács scriverà meno di due decenni dopo nella *Teoria del romanzo* – è un sistema chiuso, la cui percezione ha un inizio e una fine definite. La costruzione dell'unità del senso è relativamente stabile ma può assumere colorazioni differenti a seconda dell'intenzionalità generale del soggetto, cioè alla sua interpretazione della realtà. Questo aspetto distingue decisamente il romanzo dalle percezioni quotidiane, reali, del soggetto, che hanno una struttura essenzialmente aperta e sono quindi maggiormente sottoposte al ricalcolo interpretativo.

Ciò che accomuna Husserl e Benjamin, a differenza di Lukács, è il fatto che entrambi i filosofi non pongano la distinzione tra piano della realtà e piano della finzione. Benjamin non si occupa nemmeno di citare questa differenza, mentre Husserl entra nel merito:

Il flusso e l'interdipendenza dei momenti fluenti della esposizione sono tali che, ciò che in essi appare si espande in molteplicità di adombramenti d'esposizione di forma uguale a quella per cui un contenuto di sensazione si espande in adombramenti di sensazione.²⁴

²³ Ivi, p. 80.

²⁴ Ivi, pp. 116-117.

L'“esposizione” è propria dei contenuti del ricordo secondario, astratti dall'attività del percepire. Husserl sta quindi confrontando l'effetto sul flusso della temporalità della coscienza del pensare immaginativo – presentificare ricordi secondari – e della sensazione – percezione immediata, reale, che diventa ricordo primario e poi secondario. L'effetto di “adombramento” – come lo chiama Husserl, ma che qui abbiamo associato alle onde provocate da un sasso gettato nell'acqua –, cioè quel rapporto di influenza e modificazione tra pre-“insieme” e “insieme”, è il medesimo. Prima di qualsiasi suddivisione viene infatti l'unità del flusso della coscienza del tempo e la sua organizzazione in un senso comprensibile. Solo in seguito sono poste le differenziazioni tra le esperienze, come quella tra finzione e “realtà”.

Non è necessario, quindi, alcun “salto” ulteriore da piano della finzione a piano della realtà perché questa distinzione ancora non sussiste o risulta ininfluenza nel momento in cui la coscienza costruisce la propria unità di esperienza passata – la sua interpretazione e comprensione della realtà – e, quindi, le sue aspettative per il futuro. Sulla creazione di unità interpretativa del mondo da parte del soggetto, il romanzo agisce nello stesso modo della percezione reale, generando onde di modificazione del senso sia nell'interpretazione del proprio passato che nelle aspettative per il futuro²⁵.

Riprendendo le fila del discorso, superata la separazione lukácsiana tra l'esperienza reale e la finzione artistica grazie a un movimento obliquo del tempo con Benjamin e Husserl, il romanzo si mostra non più come un semplice *divertissement* o una finzione illusoria che rimane separata dalla realtà, ma un luogo di vera esperienza ed educazione dell'individuo.

Calvino, poco dopo aver citato proprio *Il Narratore benjaminiano*, osserva:

Comunque essa finisca, qualsiasi sia il momento in cui decidiamo che la storia può considerarsi finita, ci accorgiamo che non è verso quel punto che portava l'azione del raccontare, che quello che conta è altro-

²⁵ A questo riguardo si veda la ricca ricostruzione di quel recente campo di studi denominato “biopoetica”, che intreccia l'esperienza della lettura agli studi delle scienze cognitive, ad opera di Michele Cometa, in *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.

ve, è ciò che è avvenuto prima: è il senso che acquista quel segmento isolato di accadimenti, estratto dalla continuità del raccontabile.²⁶

L'esempio utilizzato in seguito dallo scrittore riguardo al modello di "finale veramente importante [...] [che] mette in discussione tutta la narrazione, la gerarchia di valori che presiede al romanzo"²⁷, tratto da l'*Éducation sentimentale* di Flaubert, rende queste brevi righe ancor più esplicative. Il momento a cui Frédéric Moreau fa riferimento quando alla fine del romanzo dichiara "È quello che abbiamo avuto di meglio!", non è raccontato nel romanzo stesso. Il punto che costituirebbe la chiave di senso della sua esperienza, che riunisce retrospettivamente tutti i fatti raccontati in un'unità diversa da quella della successione cronologica, un'unità di *valore*, è una chiave di volta che non appartiene al piano dell'esperienza narrata. Essa sta altrove. Un altrove che non si trova semplicemente in un *prima* ma che è altro, un *di più* che si libra sopra la scansione quantitativa degli accadimenti e rappresenta – come il legame del gioco tra sensibilità e intelletto per Schiller – una unità più alta di esperienza.

Dopo la parola "fine", si attua un controtempo. La mente ripercorre all'indietro e poi di nuovo in avanti lo scorrere temporale del romanzo, ricostruendone un'unità che è somma qualitativamente superiore delle sue parti. Il lettore è qui realmente "spaesato" dalla vita naturale, può fermarsi e osservare il tempo dietro di sé. Ogni nuova esperienza – husserlianamente ogni nuovo *tempo* – genera un'onda di modificazione sul flusso della comprensione del mondo, che si estende non solo al futuro ma anche al presente e al passato. Ad ogni nuova esperienza, la mente ricompone la propria interpretazione della realtà non solo come protensione al futuro – ciò che si immagina, i propri sogni e desideri – ma anche come ritenzione di senso sul presente – qual è il significato di cosa sta accadendo *ora* – e sul passato – il senso di ciò che è accaduto prima, di tutto ciò che ha portato a *questo* "ora" e non ad un altro. È una trasformazione continua, come le linee che la risacca del mare disegna sempre nuove sul bagnasciuga. Per Husserl come per Benjamin, quest'onda si genera indipendentemente dal tipo di esperienza, se reale o portata dalla narrazione. Oltre la fine del romanzo è così possibile, grazie

26 I. Calvino, *op. cit.*, pp. 137-138.

27 Ivi, p. 138

all'immaginazione, intuire di riflesso un senso della propria vita fino a quel momento vissuta, un senso della propria esistenza, per agire consapevolmente nel presente e poter immaginare il futuro.

4. *Michael Ende e le regole dell'immaginazione*

Nel romanzo *La Storia Infinita*, Michael Ende costruisce quello che può essere considerato un percorso di riflessione filosofica sul potere dell'immaginazione. Vi sono presenti numerosi elementi in sintonia con le riflessioni di Benjamin, Lukács e Husserl: la temporalità dinamica della narrazione, il tempo passato, presente e futuro, la memoria. Ma a questi Ende aggiunge un altro aspetto: la responsabilità e il radicamento necessario nella propria esperienza.

La Storia infinita, pubblicato nel 1979 e divenuto ben presto un classico internazionale della letteratura per ragazzi, è stato finora portato scarsamente all'attenzione degli studiosi e studiose – benché annoverato nel genere *Bildungsroman* – e, nei rari casi, per lo più attraverso analisi o filologiche del fantastico e mitologico o delle strutture narrative²⁸. All'interno di questo percorso vorrei invece proporre una lettura differente, attraverso una chiave di lettura filosofica. Quello che Ende mette in scena, a mio parere, ha il pregio peculiare di rappresentare non solo il percorso di una possibile pedagogia dell'immaginazione ma anche la messa in atto di tale pratica educativa.

Il romanzo, si riconosce facilmente, è suddiviso in due parti. Nella prima, più tradizionale da un punto di vista narrativo, l'immaginazione è rappresentata nella sua forma passiva, potremmo dire mimetica. Questa parte risulta propedeutica e speculare rispetto alla seconda, che si apre all'incirca a metà del romanzo, oltre la quale l'immaginazione si fa attiva e creatrice. In sintesi, Ende descrive la differenza

28 Cfr. R. Hocke, T. Kraft, *Michael Ende und seine phantastische Welt*, Weitbrecht Verlag, 1997; R. Hocke, P. Hocke, *Die unendliche Geschichte – Das Phantasten-Lexikon*, illustrazioni di C. Seeger, Thienemann-Esslinger Verlag, 2009; M. Nikolajeva, *How Fantasy is made: Patterns and Structures in "The Neverending Story" by Michael Ende*, in "Merveilles & Contes", vol. 4, no. 1, Wayne State University Press, 1990, pp. 34-42, <http://www.jstor.org/stable/41390030>. Si discosta da questo genere di analisi, proponendo invece una chiave di lettura religiosa, l'articolo di K. Filmer: *Id, Religion and Romanticism in Michael Ende's "The Neverending Story"*, in "Mythlore" n. 67/1991 pp. 59-64.

tra le due tipologie di immaginazione e costruisce un crescendo che dall'una sbocca nell'altra. In questo senso l'autore non solo rappresenta, attraverso le vicende del personaggio principale, il realizzarsi di una pedagogia dell'immaginazione ma "conduce" anche chi legge a intraprendere una tale pedagogia, abbracciando – si può dire – l'inezienza della mimesi nelle tre accezioni classiche: imitazione, immedesimazione, rappresentazione. Ma vediamo le cose in dettaglio.

Le due accezioni dell'immaginazione sono messe in scena attraverso un gioco tra due piani narrativi, che dalla metà del romanzo in poi si fondono in uno solo. Si tratta della trama principale e della cornice: in altre parole, di narrazione e metanarrazione. Sul piano metanarrativo, il protagonista Bastiano Baldassarre Bucci, un bambino di dieci anni, si rifugia nella soffitta della propria scuola per sfuggire a un mondo che sembra avergli voltato le spalle e leggere un misterioso libro rubato da un negozio antiquario. Il libro è proprio *La Storia Infinita*, che narra delle vicende del Regno di Fantàsia. La vicenda di Bastiano rappresenta il legame tra la lettura, i mondi del possibile e la realtà.

Il piano narrativo è invece quello più classico: l'eroe di Fantàsia, Atreiu – bambino anch'esso –, parte alla ricerca di una cura per l'Infanta Imperatrice, che sembra soffrire di un male misterioso. Nella sua ricerca scoprirà che Fantàsia sta lentamente scomparendo, inghiottita pezzo a pezzo da un misterioso Nulla. Il male che affligge l'Imperatrice si svelerà essere proprio il deterioramento di quel mondo di cui non è solo sovrana ma anche "cuore". Salvare l'Imperatrice equivale quindi a salvare Fantàsia.

Nella prima metà del romanzo l'immaginazione nella sua forma passiva è messa in scena attraverso la distinzione tra piano narrativo e metanarrativo, mentre nella seconda parte l'immaginazione si fa attiva proprio grazie alla fusione tra i due piani. Il crescendo della prima parte si può riconoscere non solo, tradizionalmente, nell'appressarsi di Atreiu alla soluzione della sua ricerca, ma anche nell'avvicinarsi e mescolarsi progressivi dei due piani narrativi. Via via che legge, Bastiano scopre che alcune sue reazioni spontanee alle imprese di Atreiu – espressioni di paura, sorpresa o sgomento – sono sempre più spesso udite dai personaggi di Fantàsia, all'interno del libro che sta leggendo. Trama e cornice sono come soggetti a una forza gravitazionale reciproca, che li porta ad orbitare sempre più vicini, fino a unirsi.

Per analizzare quello che chiamerò l'intento pedagogico e politico di Ende vorrei soffermarmi su alcuni aspetti peculiari della *Storia infinita*. I personaggi più importanti trascendono sia i caratteri che il simbolismo classico della narrazione favolesca per costituire quelle che potremmo definire "personificazioni" di elementi della "vita della mente". Di quegli aspetti, in particolare, che hanno un rapporto stretto con l'immaginazione. Senza voler comporre un decalogo allegorico, prenderò in considerazione solo gli elementi più significativi.

Il primo è la ricerca stessa intrapresa da Atreiu, in cui Bastiano subito si immedesima. Più che una semplice "cerca dell'eroe", ricorda la Ricerca del Graal di Parsifal.

– Lei ti manda nell'ignoto alla ricerca di qualcosa che nessuno conosce. Nessuno ti deve aiutare né consigliare, nessuno può prevedere ciò che ti troverai ad affrontare. E tu devi decidere immediatamente, sì, in questo stesso istante, se accetti l'incarico oppure no. [...] Devi lasciare che accada tutto ciò che deve accadere. Tutto deve essere uguale per te, il Bene e il Male, il Bello e il Brutto, la Stupidità e la Saggezza, così come è per l'Infanta Imperatrice. Tu devi soltanto cercare e domandare, ma mai sentenziare secondo il tuo giudizio. Non dimenticartelo mai, Atreiu! –

[...] Bastiano fu contento di poter avere in questo modo qualcosa in comune con Atreiu, perché per il resto non aveva con lui nessuna somiglianza purtroppo; non aveva il suo coraggio, la sua decisione e non gli somigliava neppure nel fisico. Eppure anche lui, Bastiano, anche lui era alla Grande Ricerca, e non sapeva dove lo avrebbe portato e come sarebbe andata a finire.

[...]

– Dove devo cominciare? –

– Ovunque e da nessuna parte -, gli rispose Cairone. – Da questo momento tu sei solo e nessuno ti può consigliare. E così sarà fino alla fine della Grande Ricerca, comunque essa possa finire.²⁹

La "Grande Ricerca" è allegoria dell'esperienza della vita: nessuno può conoscerne il percorso o l'esito e ciascuno deve intraprenderla per sé. Atreiu, più che un eroe cavalleresco, rappresenta quindi piuttosto la personificazione della ricerca di senso, quella parte di noi che muove verso una direzione sconosciuta traendo orientamento dall'esperienza di ciò che accade. Meno giudizio – o pregiudizio – tale

29 M. Ende, *La storia infinita*, TEADUE, Milano 1990, pp. 46-47.

ricerca porta con sé e più il sentiero sarà tracciato con chiarezza. È grazie a questo carattere “universale” che interviene subito l'immedesimazione di Bastiano in Atreiu, così come di chi legge.

Quando l'eroe di Fantasia raggiunge l'Oracolo in grado di fornirgli le risposte sulla malattia dell'Infanta Imperatrice, l'intreccio tra realtà e letteratura si fa sempre più stretto. La narrazione scivola nella metanarrazione: l'Oracolo rivela che Fantasia è un libro di cui tutti loro sono personaggi, un mondo di fantasia che necessita dell'immaginazione degli esseri umani per poter venire continuamente rinnovato. “Figli di Adamo” e “figlie di Eva” li chiama l'autore, riprendendo la mistica ebraico-cristiana della Genesi, secondo cui solo l'essere umano è in grado di creare attraverso la lingua qualcosa di nuovo. Non nel mondo reale, potere che spetta al solo Verbo di Dio, ma – e questa è l'interpretazione di Ende – nel mondo della fantasia. Un mondo che si rivela così indispensabile proprio perché è l'unico luogo dove gli esseri umani possono farsi creatori, e senza il quale la possibilità, l'immaginazione, un nuovo futuro, finiscono per cadere nel Nulla. Per questo la Grande Ricerca di Atreiu si chiude nel “passaggio di testimone” a Bastiano.

Il lettore diventa quindi l'eroe, creando una fusione fra i piani della narrazione. Vi è anche un significato esistenziale: se Bastiano vuole intraprendere davvero la “Grande Ricerca” attraverso cui trovare sé stesso e il senso del proprio agire, non può più appoggiarsi sulle spalle di altri, ma è costretto ad affrontarlo in prima persona. Bastiano deve risvegliarsi, divenendo creatore di mondi: la sua immaginazione deve abbandonare il piano puramente mimetico e farsi attiva.

È il personaggio dell'Infanta Imperatrice a fare da perno allo sviluppo della trama.

l'Infanta Imperatrice era considerata in effetti, come già dice il titolo, sovrana assoluta di tutte le innumerevoli Terre e Paesi dello sconfinato Regno di Fantasia, ma in realtà era molto di più di una sovrana, o per meglio dire, era qualcosa di completamente diverso. Non governava, non aveva mai fatto uso di violenza e neppure del proprio potere, non dava ordini e non giudicava nessuno, non aggrediva nessuno e non doveva mai difendersi da alcun aggressore, perché a nessuno sarebbe mai venuto in mente di levare la mano contro di lei o, peggio ancora, di farle qualcosa di male. Davanti a lei tutti i suoi sudditi erano uguali. Lei era semplicemente lì, ma lo era in una maniera del tutto speciale:

era il punto focale, il centro di tutta la vita nel Regno di Fantàsia. [...] Senza di lei nulla poteva esistere³⁰

– Tu hai la vita breve, piccolo, noi abbiamo la vita lunga. Troppo lunga. Ma viviamo nel tempo. Tu per poco, noi per molto. L’Infanta Imperatrice no. Lei c’era già prima di noi. Ma non è vecchia. Lei è sempre giovane. Già, guarda un po’. Lei non vive nel tempo, ma nei nomi. Ogni tanto ha bisogno di un nome nuovo. Sicuro, ha sempre bisogno di nomi nuovi. Sai il suo nome, piccolo? –³¹

L’Imperatrice è l’incarnazione del tempo futuro. E il futuro non esiste *nella* linea temporale, ma nei nomi – nelle visioni – che gli vengono date, nelle protensioni della nostra mente verso di esso. Ma qual è il nome del futuro? Esso ha bisogno di essere continuamente rinnovato se non si vuole cadere nel Nulla.

Così il nuovo inizio è un incontro di tempi. Riecheggia qui in forma narrativa sia la descrizione fenomenologica della percezione del tempo da parte della coscienza che quel controtempo benjaminiano che può avvenire dopo la “fine” del romanzo. Michael Ende distende tuttavia questa dialettica, personificando ciascuna temporalità e rendendone così visibili i singoli momenti. Da un lato la memoria, rappresentata da un vecchio che scrive la Storia di tutto ciò che accade, dall’altro il futuro, l’Infanta Imperatrice eternamente bambina.

Il vecchio – il passato – è strutturalmente intrecciato alla narrazione:

“Tutto ciò che accade, tu lo scrivi”, disse.

“Tutto ciò che io scrivo accade”, fu la risposta.

[...]

“Io posso soltanto guardare indietro, a ciò che è già avvenuto. Lo leggevo nell’istante in cui lo scrivevo. E lo so perché l’ho letto. E l’ho scritto perché è accaduto. Così la Storia Infinita si scrive da sola per mezzo della mia mano”.³²

L’incontro tra il futuro e la memoria provoca il collasso della struttura del mondo fin lì esistito. Non dovrebbe avvenire, come avverte il poema che fa da scala verso il luogo in cui risiede il vecchio. Sono i versi stessi a costituire i pioli, ingiungendo ad ogni

30 Ivi, p. 37.

31 Ivi, pp. 64-65.

32 Ivi, pp. 188-189.

passo all'Infanta Imperatrice di tornare indietro. L'apice di questa ingiunzione sembra scritta da Lukács:

Se vuoi da me veramente salire,
dovremo poi tutti quanti morire.
Finisce qui ciò di cui sei matrice,
tu non invecchierai, Imperatrice.
Io, nato vecchio, giovane mai sarò,
quel che fondasti nell'oblio porrò.
Alla vita non è concesso in sorte
di riveder sé stessa nella morte³³

La vita e il suo completamento, il futuro e il passato, vengono portati uno di fronte all'altro per far sì che qualcosa di nuovo possa accadere. Tuttavia l'incontro non è sufficiente, perché né il passato né il futuro sono in grado di creare da soli un nuovo inizio, di cambiare il corso delle cose. Solamente il presente – *l'ora*, che è il lettore, Bastiano – può farlo. È questo il punto preciso in cui l'immaginazione, dopo essere stata condotta passivamente dalla narrazione fino al proprio estremo, deve infine contemplare il vuoto dall'ultimo gradino e compiere un salto.

Il nuovo inizio di Ende comincia con un nuovo nome per il futuro, che come un'onda cancella e riscrive tutto da capo. Il vecchio legge ad alta voce la prima frase della Storia, che non è più quella del libro che Bastiano ha letto, ma quella del libro reale che noi teniamo in mano. La Storia infinita del Regno di Fantasia ricomprende ora anche la storia di Bastiano stesso dal momento in cui lesse l'insegna del negozio di antiquariato dove avrebbe rubato il libro. Ora sta a Bastiano immaginare da capo, inventando radicalmente ogni singolo angolo di Fantasia e le storie dei personaggi che la abitano.

L'unità della narrazione, e con essa il passato e il futuro, è cambiata, riorganizzata integralmente a partire dall'azione del presente. Come per Husserl, il flusso della comprensione è attraversato da una scarica di energia, un'onda che, propagandosi in tutte le direzioni, lo modifica integralmente. È Bastiano stesso a scoprirlo, quando il leone Graogramàn gli dice di aver aspettato secoli che lui venisse ad incontrarlo. Com'è possibile, chiede, se

33 Ivi, p. 186.

la sua immaginazione ha creato il Deserto Colorado solamente il giorno prima?

– ma tu non sai che Fantàsia è il regno delle Storie? Una Storia può essere nuova eppure raccontare di tempi immemorabili. Il passato nasce con lei. [...] Dal momento che tu gli hai dato un nome, mio signore –, replicò Graogramàn, – è esistito da sempre.³⁴

Ende mette quindi in luce la relazione tra tempo e immaginazione: la capacità di quest'ultima di rimescolare le carte e costruire nuove visioni del reale che investono e reinterpretano l'interesse della temporalità. Nuovi passati e nuovi futuri sono continuamente generati dalla creazione dell'*ora*. Una libertà radicale, quindi, che rispecchia il concetto di gioco schilleriano in cui tutti i legami necessari sono temporaneamente sospesi.

Tuttavia non una libertà *sradicata*. Se nei primi capitoli della seconda parte del romanzo Ende sembra voler lasciare a Bastiano una totale libertà di re-immaginare – e, con ciò, ricreare – non solo il mondo che lo circonda ma perfino sé stesso, il proprio aspetto fisico, le proprie attitudini, virtù e capacità, ampliando con l'esperienza la portata del suo desiderare, si fanno via via sempre più frequenti delle avvisaglie dissonanti. Un filo rosso che, inizialmente quasi indistinguibile, si dipana nella storia e acquisisce man mano sempre più importanza. C'è una *responsabilità* nella libertà dell'immaginazione e c'è un *limite* al desiderare.

La responsabilità dei propri desideri si fa via via strada nella consapevolezza di Bastiano quando si rende conto che le storie continuano a vivere a modo loro, una volta create, e che quelli che in una fiaba sono personaggi letterari affascinanti, come il drago a protezione di un tesoro, nella realtà – o meglio, quando l'immaginazione si applica alla realtà – possono provocare sofferenza. La realtà che creiamo diventa inoltre lo specchio di noi stessi.

chi poteva dire quali altre disgrazie Smarg avrebbe potuto portare sulle terre di Fantàsia? Bastiano, senza rifletterci troppo, aveva creato un pericolo di cui non si potevano prevedere le conseguenze, e questo pericolo sarebbe continuato a esistere anche senza di lui e forse avrebbe causato mali indescrivibili a innumerevoli innocenti.

34 Ivi, pp. 230-231.

Fiordiluna, questo lui lo sapeva, nel suo Regno non faceva differenza alcuna fra Bene e Male, fra Bello e Brutto. Per lei ogni creatura di Fantasia aveva la stessa importanza e gli stessi diritti. Ma lui, Bastiano, poteva permettersi di comportarsi allo stesso modo? E, soprattutto, lo voleva?

No, si disse Bastiano, non lo voleva affatto, non voleva entrare nella storia di Fantasia come un creatore di mostri e di orrori. Quanto più bello sarebbe stato, se si fosse reso celebre per la sua bontà e per il suo altruismo; se avesse potuto alla fine essere ricordato come “l’uomo buono”, un modello, un esempio luminoso per tutti; se avessero potuto venerarlo come il “grande benefattore”. Sì, questo era ciò che desiderava.³⁵

“Essere buoni” non è semplice: spesso quanto più si vuole imporre la “bontà” tanto più si cade nel suo opposto. La realtà possiede una complessità che resiste alle nostre imposizioni; una di queste resistenze è rappresentata dal prezzo dei nostri desideri.

Sono i personaggi intorno a Bastiano a rendergli noto che, ogni volta che esprime un desiderio, ogni volta che realizza ciò che immagina, perde uno dei propri ricordi. Perde, cioè, una parte di sé stesso. Inizialmente il ragazzo se ne preoccupa ma, via via che il contatto con il proprio mondo si assottiglia e l’immersione nel mondo di Fantasia si fa sempre più profonda, decide di volersi ribellare a questa regola. Così Bastiano rifugge sempre più i limiti della realtà e si trasforma in un tiranno, fino ad auto-incoronarsi Imperatore. Giunge quindi alla Città degli Imperatori, dove – si scopre – si trovano tutti i creatori di mondi che prima di lui hanno rifiutato i limiti e le regole dell’immaginazione fino a perdere il contatto con il mondo reale e con sé stessi, cadendo nella pazzia.

– Ma perché, non si può continuare ad avere desideri fin che si vuole? –
[...]

– Certo che no! Certo che no! – rispose sghignazzando.

– Puoi continuare ad avere desideri fintanto che ti ricordi del tuo mondo. Quelli che vedi qui invece hanno fatto fuori tutti i loro ricordi. E chi non ha più un passato non ha neppure un avvenire, non ti pare? Per questo non invecchiano. Guardali un po’. Ci crederesti che alcuni di loro sono qui da mille anni e anche più? Ma restano

35 Ivi, pp. 280-281.

così come sono. Per loro nulla può cambiare, perché loro stessi non possono più cambiarsi³⁶

Quando le regole dell'immaginare si scardinano, anche la temporalità si interrompe. Se non c'è un passato a fungere da radicamento, non è possibile alcun futuro, e si rimane imprigionati in un eterno e immutabile presente.

La *Storia infinita* di Michael Ende emerge come una meravigliosa rappresentazione letteraria della seduzione trasformativa dell'immaginazione – o del demonico, in termini goethiani. Bastiano intraprende un viaggio esistenziale in cui ricrea non solo il mondo della fantasia e del sogno, ma anche sé stesso. Un viaggio che, pur cavalcando l'onda sfrenata del fantastico, lo riconduce all'esperienza dell'equilibrio: ogni libertà porta con sé una responsabilità, ogni potere un prezzo. La trasformazione richiede un punto di partenza, una relazione salda con la realtà e le sue regole, altrimenti ricade in un delirio distruttivo. Come anticipato, non trovo giusto trattare la *Storia infinita* solo nei termini di una "rappresentazione" di una possibile pedagogia dell'immaginazione. Essa è, allo stesso tempo, la sua pratica, attraverso la lettura. Attraverso il gioco di rispecchiamenti tra chi legge il romanzo reale e il Lettore Bastiano, tra la *Storia infinita* e la Storia infinita di Fantasia, tra la realtà e la narrazione, e soprattutto nel momento culmine della loro fusione, Ende sembra voler proiettare sui propri lettori quella che – husserlianamente – potremmo chiamare una struttura protensiva. Come il romanzo rappresenta una lettura mimetica che si rovescia in azione in prima persona, così il lettore reale dovrebbe, finito il libro, essere spinto a farsi carico di quella invenzione di realtà che è, in definitiva, il primo e l'ultimo obiettivo di ogni pedagogia.

Conclusion

Questa, dunque, una delle forme della costellazione che ruota di fronte ai nostri occhi. Nei rapporti tra immaginazione, educazione e libertà, brilla un orizzonte politico e pedagogico, che vede

³⁶ Ivi, pp. 373-374.

nell'equilibrio tra le facoltà razionali e sensibili dei soggetti la possibilità di esercitare la libertà e nell'immaginazione la mediazione indispensabile che rende possibile questo equilibrio. Un metodo, la Leggerezza, che segua il percorso senza predeterminare il contenuto e insegni a esercitare l'azione senza comprometterne la libertà. Una pratica, la narrazione del romanzo. Perché è attraverso il romanzo che l'immaginazione può essere educata a spiccare il proprio volo senza ricadere in un astrattismo delirante e senza regole. Diviene così possibile imparare a giocare con il tempo, tra narrazione, esperienza e ricordo, per poter intravedere in un riflesso, curvo come lo scudo di Perseo, un insegnamento profondo sul senso e la responsabilità del proprio agire