

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

*DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE*

*SCUOLA DI DOTTORATO DI SCIENZE UMANISTICHE*

*DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE UMANE*

*XXXII CICLO*

## **Persistenze**

### **La scrittura frammentaria in Schlegel e Blanchot**

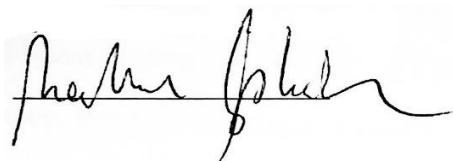
S.S.D. M-FIL/04 - ESTETICA

**Coordinatore:**

Prof.ssa Manuela Lavelli

**Tutor:**

Prof. Markus Georg Ophälders

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Markus Ophälders', written over a horizontal line.

**Dottorando:**

Dott. Nicolò Pietro Cangini

*Persistenze. La scrittura frammentaria in Schlegel e Blanchot*

Nicolò Pietro Cangini

Tesi di dottorato

Verona, xx 20xx

## ABSTRACT

Il presente elaborato si concepisce come una comparazione delle riflessioni di F. Schlegel e M. Blanchot sulla scrittura frammentaria. L'obiettivo principale della ricerca è di cogliere, attraverso la comparazione delle due teorie, l'idea dell'arte a cui il frammentario rinvia. Al fine di raggiungere questo obiettivo, è tuttavia necessaria un'esposizione preliminare dei comuni presupposti filosofici su cui le due teorie del frammentario si fondano. Da un punto di vista logico, questa esposizione rappresenta il nostro obiettivo secondario. Il primo capitolo della tesi si divide in tre sezioni. Nella prima, si presentano i molteplici ambiti in cui emerge il frammentario e l'ambito di interesse della nostra ricerca viene delimitato alla sua manifestazione artistica. La seconda sezione si dedica a delle riflessioni metodologiche sull'analogia e la comparazione applicate agli studi di poetica. In ultimo, si espone la struttura temporale che caratterizza il "genere" frammentario, in opposizione alla prima analogia dell'esperienza kantiana. Il secondo capitolo dimostra in che modo la teoria e la scrittura dei frammenti dipenda da una precisa concezione dell'immagine. In Schlegel, l'immaginazione si svincola dai limiti che le impongono le filosofie di Kant e di Fichte. Nella fantasia egli riconosce il compimento stesso dell'idealismo: essa è il medium assoluto delle forme colto nel suo movimento riflessivo. Anche Blanchot ha affermato la potenza dell'immaginario. Egli ha criticato la teoria dell'immaginario sartriana, e ha cercato di liberarla dal riferimento intuitivo all'esperienza percettiva. Questa liberazione significa, d'altro canto, l'aggiogamento del soggetto alle potenze dell'assenza che l'immagine produce. La scrittura in Blanchot è determinata dall'impotenza verso cui ci attira il regno delle immagini. Prima del terzo capitolo, si situa una comparazione delle teorie dell'immagine di Schlegel e Blanchot. Questa comparazione prepara il passaggio alla trattazione dell'opera d'arte, esaminando i rapporti tra scrittura frammentaria e pensiero della comunità. In entrambi gli autori, infatti, la riflessione politica sembra inscindibilmente connessa alla teoria estetica. Il terzo e ultimo capitolo è un commento alle critiche che Blanchot rivolge contro la concezione romantica del frammento. A partire da un confronto tra le due teorie dell'opera d'arte, si mostra il rapporto che i frammenti intrattengono con il sublime e con la categoria dell'inoperoso. In ultimo, si valuta quanto la critica di Blanchot

colga nel segno e quanto, invece, lo manchi, esibendo, in questo modo, anche i propri stessi limiti.

## ABSTRACT

This work is intended as a comparison between F. Schlegel's and M. Blanchot's meditations on fragmentary writing. The principal aim of the research is to show – through the comparison between the two theories – the idea of art to whom the fragmentary refers. In order to attain this aim, it becomes necessary to develop a preliminary exposition of the common assumptions on which the two theories are founded. From a logical perspective, this exposition represents the secondary aim of our research. The first chapter is divided in three sections. The first section presents the different meanings of the adjective “fragmentary” and limits the focus of our interest to its artistic application. The second section is dedicated to methodological reflections on analogy and comparison in connection to poetic genre studies. The last section shows the temporality that defines the fragmentary “genre” in contrast to the Kantian first analogy of experience. The second chapter explains how a specific concept of image is the inescapable condition for the theory and the writing of fragments. Schlegel's concept of imagination breaks free from the constraints that Kant and Fichte have imposed on it. In the concept of fantasy, he sees the fulfillment of the idealism itself: fantasy becomes a formal medium of reflection in which the Absolute moves itself. Along with Schlegel, Blanchot states the potentiality of imaginary. He criticized Sartre's idea of imaginary and he sought to release it from its reference to perceptual experience. On the other side, the freedom of imaginary means the subjugation of the subject to the realm of absences. Blanchot's concept of writing is determined by the powerlessness of the subject captured by the fascination of images. Before the third chapter, there is a comparison between Schlegel and Blanchot's theories of image. This comparison prepares the passage to the concept of the artistic production, by analyzing the connections between fragmentary writing and the question of community. The political reflection appears indissolubly tied to the aesthetic theory. The third and last chapter is a commentary on Blanchot's criticism of the romantic conception of fragment. Moving from a comparison

between the two theories of the work of art, we show how fragmentary writing relates to the sublime and to the category of *désœuvrement*. In the end, we consider how accurate Blanchot's critique to Schlegel is, and how its inaccuracy exhibits the limits of his own understanding of romanticism.



## Indice

<i>Avvertenza</i>	9
<i>Introduzione</i>	10
1. Il frammentario. Analogia e Persistenza	19
I. Breve fenomenologia del frammentario	19
II. La comparazione e l'analogia	36
III. Permanenza e persistenza	59
2. L'immagine. Storia, linguaggio e assenza	80
2.1. Schlegel, o del compimento immaginario dell'idealismo	81
I. L'intuizione e la cosa	84
II. L'immaginazione e il reale	115
*****	138
2.2. Blanchot, lo spazio immaginario della scrittura	153
I. L'immagine e l'assenza	153
II. L'immagine e il linguaggio	160
III. L'immagine letteraria	172
IV. L'immagine e il frammentario	181
<i>Intermezzo</i>	190
3. L'opera d'arte. Sublime, frammenti e inoperosità	205
I. Blanchot legge Schlegel	206
II. Il soggetto sublime	218
III. Contro il frammentario, verso il frammentario	230
IV. L'inoperoso	250
<i>Conclusioni</i>	268
<b>Bibliografia</b>	276





## *Avvertenza*

Per tutti i testi di Schlegel non tradotti in italiano il nostro riferimento è sempre stata la monumentale edizione della *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe* in 35 volumi, iniziata nel 1958, a cura di Ernst Behler, Jean Jacques Anstett, Hans Eichner e altri, e tuttora in corso presso i tipi Ferdinand Schöningh di Paderborn. Nei riferimenti bibliografici, si rimanderà ai testi di questa raccolta sempre con la sigla KFSA seguita dal numero romano del volume consultato. Inoltre, ci si riferirà ai *Fragmente* pubblicati sul secondo fascicolo di *Athenaeum* con il loro numero tradizionale preceduto dalla lettera “A”. Allo stesso modo le *Ideen* del quarto fascicolo della rivista romantica saranno indicate da una “I” seguita dal loro numero, e la “L” indicherà i *Kritische Fragmente* pubblicati sulla rivista *Lyceum*.

## *Introduzione*

A voler considerare la lingua come una vecchia città con il suo intrico di vicoli e piazze, con quartieri dalla genesi remota, con rioni demoliti, risanati e di nuova costruzione, e con sobborghi che sempre più si estendono all'intorno, io potevo paragonarmi a un uomo che, dopo una lunga assenza, non si ritrova più in un tale agglomerato [...]. Proprio ciò che solitamente dà l'impressione di un'intelligenza finalizzata allo scopo, il produrre un'idea per mezzo di una certa abilità stilistica, mi pareva ormai solo un'azione del tutto discrezionale o assurda. Da nessuna parte riuscivo a scorgere dei nessi, le frasi si disgregavano in singole parole, le parole in una serie arbitraria di lettere, le lettere in segni franti, e questi ultimi in una traccia grigio piombo, percorsa qua e là da riverberi argentei, che un qualche essere strisciante aveva secreto trascinandola dietro di sé e la cui vista mi riempiva sempre più di un senso di orrore e di vergogna.

WINFRIED GEORG SEBALD

L'esperienza originaria della lettura dei frammenti presuppone un atteggiamento storico e filologico. Il "frammento" designa innanzitutto un difetto della tradizione. Nell'ambito della filologia, il termine "frammento" indica ciò che, nonostante lo smarrimento di un'opera, conserva testimonianza della sua esistenza. I frammenti sono i resti e le tracce di un qualcosa che è andato perduto e, da questo punto di vista, essi svolgono la medesima funzione delle rovine per gli studi archeologici. A volte i frammenti sono letteralmente delle rovine testuali. È il caso dei frammenti diretti: l'originale dell'opera esiste, ma le sue condizioni materiali sono così disastrose da impedirne la restaurazione completa. Altre volte, invece, i frammenti sono indiretti: uno o più autori citano, o si riferiscono, a opere di cui non esiste più alcuna traccia materiale, e la cui tradizione si è conservata soltanto per "sentito dire". In entrambi i casi, l'esperienza del frammentario consiste in un'interruzione. Nel primo caso ciò che è interrotto è l'unità materiale dell'originale, nel secondo caso, invece, il frammento interrompe la continuità espositiva del testo in cui esso viene ritrovato. Quando il lettore si accorge che una citazione è un frammento indiretto l'incantesimo ipnotico della lettura – la continuità dell'immersione nei contenuti testuali – viene a

sospendersi per un istante. Nella fitta trama del testo si apre una breccia ed emerge un'alterità misteriosa che – per mezzo del testo interrotto – rimanda ad un'assenza e alla sua imperfetta integrazione nell'esperienza di ciò che è presente.

Il filologo che si dispone alla ricerca dei frammenti non legge i testi per il loro contenuto, ma li compulsa. Egli si prepara all'incontro con ciò che, ancora, non esiste nel passato, o la cui esistenza è soltanto ipotetica. Questa esperienza di lettura – questa consultazione frenetica che perlustra il testo alla ricerca di un indizio, di una traccia o di un presagio – è alla base della rivoluzione poetica che porta il nome di romanticismo. Si potrebbe affermare che il primo-romanticismo tedesco nasca come la programmatica applicazione di uno spirito rivoluzionario alla filologia. Friedrich Schlegel traccia le linee generali di questo programma in una riga: «Molte opere degli antichi sono divenute frammenti. Molte opere dei moderni lo sono già al loro sorgere»<sup>1</sup>. Se questa sentenza venisse intesa come la mera testimonianza del fatto che un gruppo di giovani letterati esuberanti, intorno all'Ottocento, ha arbitrariamente deciso di affermare la propria originalità utilizzando una forma di scrittura insolita, ci si precluderebbe qualsiasi possibilità di comprendere la portata teoretica, la longevità e l'attualità dell'esperimento romantico. In realtà, il frammento 24 esprime un rovesciamento rivoluzionario di tutte le categorie secondo cui la tradizione estetica concepiva l'atto poetico: l'arte per il primo-romanticismo è in tutto e per tutto determinata dalla storia; il concetto classico (o neoclassico) di eterna bellezza, di compiuto una volta per tutte, viene svuotato ed esautorato. Cresciuta all'ombra della Rivoluzione francese, l'esperienza poetica che Schlegel cerca di teorizzare implica che lo sguardo filologico alla ricerca dei frammenti si riverberi nell'atto poetico stesso: ogni opera si riferisce a un pensiero perduto, a un'idea cancellata, a un testo obliterato. Ogni opera diviene una costellazione di frammenti così come «ogni individuo costituisce una massa»<sup>2</sup>. Per il romanticismo, l'esposizione lineare di un contenuto sarà costantemente interrotta dall'irruzione di una mancanza, di un'alterità di cui il testo si fa testimone. La lettura del testo diviene immediatamente critica: rigorosa ricerca delle sue condizioni di esistenza. La scrittura si fa

---

<sup>1</sup> A 24 [Trad. mod.]

<sup>2</sup> F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. cometa, Einaudi, Torino 1998.

ricostruzione imperfetta e incompiuta di un'idea assoluta: processo creativo sempre progressivo e in divenire. In fin dei conti, per Schlegel la modernità non fa che anticipare l'opera di distruzione della storia: l'atto poetico non soltanto riflette la distruzione critica della tradizione, ma riflette anche la distruzione delle condizioni di possibilità dell'esperienza storica stessa. La scrittura frammentaria si legittima allora come una forma espressiva della distruzione, dell'interruzione e della ricerca di una nuova forma di unità, al di là di ogni possibile esperienza. Eppure, proprio nell'impossibilità della continuità, la scrittura frammentaria ci propone un nuovo tipo di esperienza che si situa al di fuori di ogni riduzione all'unità: esperienza dell'assenza di esperienza. Forse, ciò a cui i frammenti romantici aspirano è un uso dell'esperienza singhiozzante e interrotta, alienata nei singoli individui, che era emersa con la crisi della rivoluzione. La scrittura frammentaria sembra invitare a pensare la "cosa più difficile": il *libero* uso di ciò che è *proprio* anche quando ciò che è proprio è soltanto la privazione.

Nel corso dell'ultimo secolo, il pensiero filosofico è spesso tornato a riflettere sulla povertà dell'esperienza storica moderna. L'esperienza – è stato detto e ripetuto – manca, è assente; e quando c'è "non si applica", o è del tutto "artefatta" "tecnicizzata". Essa sopravvive, tutt'al più, in forma bigia, privata, deietta, spoglia di contenuto. «Ogni discorso sull'esperienza deve oggi partire dalla constatazione che essa non è più qualcosa che ci sia ancora dato di fare»<sup>3</sup>. Quarant'anni dopo questo giudizio ci sembra già impossibile assumere la posizione critica da cui formularlo. Per noi è facile scorgere quanta ambiguità si celi in quell'impiego dell'avverbio "ancora". Il volto dell'umano sembra sempre meno integro. Il vento della storia procede rapido a cancellare quei sabbiosi lineamenti e, con essi, la coscienza della loro perdita. Nell'oblio sorge il dubbio: e se non ci fosse mai stato un "volto umano" per l'esperienza? Se l'esperienza fosse sempre stata l'impossibile in cui il mito dell'umano si annida come un paradosso? Ad ogni modo, risulta chiaro che la trasformazione e la perdita dell'esperienza sembrano lungi dall'aver imboccato una

---

<sup>3</sup> G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001, p. 5.

direzione univoca e i caratteri specifici di questo mutamento non sono “ancora” chiaramente leggibili<sup>4</sup>.

La possibilità di strutturare una teoria del frammentario dipende da una solida interpretazione delle condizioni storiche dell’esperienza, ma, per quanto si è detto, essa non è attualmente formulabile. Per superare questo ostacolo – e per ulteriori ragioni metodologiche che saranno estesamente discusse nel primo capitolo – abbiamo scelto di seguire un percorso indiretto e di imboccare la via della comparazione. Il nostro elaborato si struttura come una comparazione delle affinità e delle divergenze tra i pensieri di due autori che hanno teorizzato e praticato la scrittura frammentaria. Il primo autore che analizzeremo è, evidentemente, Friedrich Schlegel, in quanto è stato colui che per primo ha colto la portata teoretica della scrittura frammentaria e che ha tentato di darne conto teoricamente. La seconda teoria che prenderemo in esame è quella proposta, nella seconda metà del Novecento, da Blanchot. Un osservatore esterno alla questione – o poco avvezzo al metodo comparativo – ci potrebbe chiedere per quali ragioni la nostra scelta ricada proprio su questi due autori e perché alcuni aspetti essenziali alla teoria del frammentario vengano in luce attraverso la loro comparazione. In che modo è possibile determinare che il nesso Schlegel/Blanchot esibisca alcuni aspetti essenziali alla teoria del frammentario? E perché non prendere in considerazione tutti gli altri pensatori e artisti che hanno fatto un uso consistente della forma breve, dell’aforisma, della sentenza, del frammento? Queste domande non sono di per sé fatue; anzi, esse ci invitano a chiarire brevemente la prospettiva storico-filosofica del nostro studio e gli obiettivi che esso si prefigge. Innanzitutto, va detto che la legittimità di una

---

<sup>4</sup> Certo, negli ultimi anni, va chiarendosi una possibile tendenza di questa disintegrazione dell’umano, ovvero la gestione (bio-)politica, economica, e informatica delle masse umane. I corpi, le azioni, le parole di ciascuno si disintegrano nella loro determinazione tecnologica e informatica, perdendo qualsiasi consistenza “reale”. Ognuno – ogni cosa – si fa numero: 0 o 1. Il suo darsi viene puntualmente registrato e catalogato come evento singolare di un determinato insieme. La realtà umana diviene così un caotico fluire di dati, un’anomia di massa che rende il calcolo statistico non soltanto possibile, bensì necessario, e, d’altra parte, sempre più preciso. Questo calcolo è poi impiegato nel controllo stesso dei flussi (di corpi, di denaro, di dati) o, meglio, esso presiede e può essere utilizzato per governare le tendenze e orientare le masse a scopi determinati. È nella definizione di questi scopi che si decide il rischio e la speranza che spettano a un tale paradigma epistemologico.

comparazione non può mai essere valutata a priori. Ciò dipende da due ordini di ragioni: *a)* la fecondità interpretativa di una relazione paradigmatica può essere stabilita soltanto alla luce dei risultati che raggiunge e dei significati che essa è riuscita a esprimere attraverso la sua costruzione; *b)* ogni comparazione tende per sua natura a indeterminare le distinzioni logiche di universale/singolare e quelle empirico-trascedentali di a priori/a posteriori.

In questo senso è impossibile separare chiaramente in un esempio la sua paradigmaticità, il suo valere per tutti, dal suo essere un caso singolo fra gli altri. [...] La regola (se di regola si può qui ancora parlare) non è una generalità che preesiste ai singoli casi e si applica ad essi, né qualcosa che risulta dall'enumerazione esaustiva dei casi particolari. Piuttosto è la sola esibizione del caso paradigmatico a costituire una regola che, come tale, non può essere né applicata né enunciata<sup>5</sup>.

Si tratta, in secondo luogo, di mostrare per quali ragioni il nostro studio sulla scrittura frammentaria si concentri principalmente intorno alle figure di Schlegel e Blanchot. Si potrebbe infatti ipotizzare che l'esposizione storico-critica del frammentario avrebbe raggiunto un risultato più significativo ampliando la prospettiva di ricerca e includendo in essa altri autori che hanno variamente utilizzato nei loro scritti la forma breve. Non appena si consideri la questione più da vicino, questa ipotesi mostra tutta la sua astrattezza. Se essa venisse perseguita condurrebbe alla vacuità filosofica di un magro resoconto storicizzante che non ha nulla a che vedere né con una costruzione comparativo-analogica, né con un rigoroso studio genealogico. Se non si è preliminarmente *esposto* il significato storico e filosofico del frammentario, con quale diritto si procederebbe al novero degli autori che hanno teorizzato e praticato la scrittura frammentaria? Andrebbero, forse, presi in considerazione tutti gli autori che hanno riflettuto o praticato le forme brevi? In questo caso si potrebbe certamente enumerare una sequela di nomi da includere nell'insieme "scrittura frammentaria", e, tuttavia, non avremmo compreso una virgola dell'intensione "frammentario". Anzi, avremmo con ciò ottenuto il risultato di appiattare il frammentario stesso su un concetto di genere letterario a cui la sua teoria si oppone per principio. Da questo punto di vista, Friedrich Schlegel e Maurice

---

<sup>5</sup> G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 22-23.

Blanchot ci risparmiano qualsiasi arbitrarietà nella scelta. Essi non soltanto dichiarano apertamente la propria intenzione di scrivere frammenti, ma utilizzano questo stile di scrittura per scardinare le categorie logico-metafisiche preminenti nella tradizione occidentale. Quando Schlegel e Blanchot scrivono in frammenti non è mai per fini estrinseci alla scrittura stessa, per ragioni semplicemente retoriche o estetiche, ma perché attraverso il frammentario essi riconoscono una possibilità che la storia del pensiero ha trascurato. Poiché la nostra comparazione è volta precisamente all'esposizione di questo nucleo teoretico, ci è sembrato opportuno concentrare le nostre analisi solamente su questi due autori che rappresentano i poli estremi – l'alfa e l'omega – entro cui la comparazione può tracciare una mappatura delle ambizioni filosofiche del frammentario.

Ora, benché Schlegel e Blanchot rappresentino i poli estremi attraverso cui la nostra indagine cerca di esporre il nucleo teoretico della scrittura frammentaria, ciò non significa che essi vadano intesi come il punto iniziale e il punto finale – o più alto – nello sviluppo concettuale del frammentario. Sarebbe un errore concepire la comparazione tra le due teorie secondo categorie storiche di sviluppo lineare e progressivo. Il pensiero di Blanchot non si rapporta alla teoria di Schlegel, come l'organismo completamente sviluppato si rapporta all'embrione. I poli di questo rapporto comparativo vanno piuttosto intesi in senso strettamente sistematico: mentre la scrittura frammentaria in Schlegel si vota a un'inesaudita promessa di compiuta totalità, il frammentario di Blanchot mira ad abolire qualsiasi possibilità di sintesi delle singolarità. Ciononostante, il metodo della comparazione comporta delle conseguenze rilevanti anche per la considerazione storica. Nonostante centocinquanta anni dividano i due autori, e tutto possa dirsi mutato nel contesto storico-politico e nella prospettiva spirituale in cui si muovono, sembra che la teoria del frammentario interrompa l'esperienza lineare del decorso storico. Il frammentario sembra essere in grado di aprire una breccia nella narrazione storica e di provocare una provvisoria sospensione della temporalità dell'esperienza. Nell'esame comparativo di queste due teorie – nel tentativo di estrarvi le radici storiche e filosofiche dell'esperienza frammentaria – si ha come l'impressione «che il tempo non esista affatto, ma esistano soltanto spazi differenti, incastrati gli uni negli altri, in base a una superiore stereometria, fra i quali i vivi e i morti possono entrare e

uscire a seconda della loro disposizione d'animo»<sup>6</sup>. L'intenzione più riposta – e spesso assai offuscata – delle due teorie del frammentario risiede precisamente nell'istituzione di questo spazio utopico che ha riassorbito in sé la temporalità. D'ora in avanti ci riferiremo a questo spazio di tregua tra le differenti temporalità di passato e presente con il termine “persistenza”. La nostra comparazione si volge quindi a indicare i punti in cui tra le teorie di Schlegel e Blanchot emergono delle persistenze.

Il piano seguito dalla nostra esposizione si articola in tre capitoli principali.

Il primo capitolo si apre con una presentazione “quasi-fenomenologica” del concetto di frammentario, e circoscrive con più precisione l'ambito estetico e filosofico su cui si concentra la nostra esposizione. Successivamente, la riflessione si volge a considerare la legittimità di concepire il frammentario come un genere letterario. Sulla scorta di alcune riflessioni di Benjamin e di Melandri, si mostrerà in che modo la teoria del frammentario, pur non aderendo a una prospettiva nominalistica dell'estetica *à la Croce*, si opponga strenuamente alla riduzione logica del rapporto tra opera e genere letterario. Il frammentario, da questo punto di vista, diviene uno strumento strategico per ripensare analogicamente il rapporto tra opera e genere. L'opera non cade nel genere così come l'individuo nella classe secondo la logica estensionale; l'opera esprime il proprio genere mimeticamente. L'ultimo paragrafo del primo capitolo tenta di misurare la portata teoretica del frammentario e le conseguenze del cambiamento di prospettiva che esso richiede. Queste ultime sembrano convergere nel contrasto tra il concetto logico-filosofico della permanenza e il suo contrario analogico: il concetto di persistenza.

Il secondo capitolo mira a mostrare il comune presupposto che le teorie del frammentario di Schlegel e Blanchot condividono. Esso viene riconosciuto nel decisivo ampliamento della sfera di validità propria alla facoltà dell'immaginazione. Ai fini di una maggiore chiarezza espositiva, il capitolo si suddivide in due ampi paragrafi: il primo si dedica interamente a Schlegel, mentre il secondo a Blanchot. La presentazione della teoria dell'immagine schlegeliana e la dimostrazione della sua intima connessione al progetto frammentario viene eseguita in due momenti. In prima battuta, le nostre analisi si concentrano su una specificazione delle differenze tra gli

---

<sup>6</sup> W. G. Sebald, *Austerlitz*, trad. it. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2002, p. 199.



assunti gnoseologici di Schlegel e quelli di Kant e Fichte. Questa differenza viene tracciata attraverso una lettura circostanziata del testo delle lezioni *Windischmann* (l'unico testo in cui Schlegel sviluppa coerentemente una dottrina dell'immaginazione). Mentre i due filosofi riconoscono la fonte della certezza della conoscenza nell'intuizione, Schlegel sottopone questa facoltà a un'aspra critica, e postula come ideale della conoscenza la riflessione intesa come un medium analogico entro gradi di intensità. La nostra interpretazione prosegue poi mostrando come questo medium di riflessione venga a coincidere con la stessa facoltà dell'immaginazione. In ultimo, attraverso un riferimento al *Witz* si dimostra in che modo l'immaginazione stessa, pensata come assoluto compimento dell'idealismo, stia a fondamento della concezione storico-frammentaria di Schlegel. A cesura – per separare e connettere il primo e il secondo paragrafo del capitolo – si colloca una digressione storica sulla ripresa heideggeriana della questione dell'immaginazione romantica nel Novecento tedesco, e sugli effetti che essa possiede nel movimentato panorama intellettuale francese degli anni '30 e '40. Dopo questo breve *excursus*, il capitolo si concentra su una presentazione della teoria dell'immagine blanchotiana. La questione dell'immagine ritorna lungo tutto l'arco della opera di Blanchot e, per questo motivo, cerchiamo di seguirne lo sviluppo attraverso una esposizione cronologica. Dai primi testi in cui diviene evidente la critica al concetto sartriano di immaginario, si mostra attraverso fasi successive il legame che l'immaginazione possiede con il linguaggio, la letteratura e, infine, la teoria del frammentario che Blanchot comincia a sviluppare a partire dagli anni '60.

Poiché nel secondo capitolo la comparazione tra i due autori resta per lo più accennata, prima del terzo capitolo, si pone un "intermezzo" che colma questa mancanza. La critica che i due autori muovono contro la concezione logica e intuitiva dell'immagine viene riletta in una prospettiva archeologica che rimonta sino alla distinzione platonica tra filosofo e sofista. Nelle differenti concezioni del linguaggio e nelle diverse attitudini verso la possibilità della conoscenza teoretica, emerge una prima differenza irriducibile tra le due teorie del frammentario.

Il terzo e ultimo capitolo della tesi si vota ad un'interpretazione della critica che Blanchot rivolge alla teoria schegeliana del frammentario. Per prima cosa il capitolo espone nel dettaglio i fondamenti di questa critica e i limiti dell'interpretazione

blanchotiana del romanticismo. In seguito, si delinea per sommi capi la teoria dell'arte Blanchot e si mostra come essa cerchi di superare il verdetto hegeliano attraverso una ripresa dei concetti di infinito e di impotenza. Entrambi questi concetti vengono posti in relazione al sublime kantiano e alla teoria romantica dell'arte, mettendo in luce quanto la teoria di Blanchot sia, molto spesso, più vicina a Schlegel di quanto voglia lasciare intendere. Per potere affermare questa zona di inconsapevole prossimità, si rivela necessario rileggere e criticare le analisi condotte da Jean Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe ne *L'absolu littéraire*. Essi, infatti, pur approfondendo di molto la conoscenza delle fonti romantiche, tendono a confermare l'analisi critica di Blanchot, e a tracciare una rigida distinzione tra i fini perseguiti dai frammenti romantici e quelli propri al concetto di *désœuvrement*. La questione si gioca intorno al modo di concepire la relazione tra i frammenti e l'assoluto e nell'interpretazione del frammento 206. In conclusione, l'ultimo paragrafo della tesi riflette sul concetto di inoperoso, e sul rapporto che, dal Romanticismo in avanti, lega inscindibilmente l'estetica alla politica. In quest'ultimo paragrafo si prova a mostrare in che modo la posta in gioco nel frammentario non sia soltanto il rovesciamento del pensiero logico-metafisico, ma si ricollegli necessariamente a un'esperienza storica della comunità. Si evidenzieranno qui i limiti intrinseci alle teorie di Schlegel e Blanchot, che tendono entrambe a concepire l'esperienza storica e politica come dipendente da un paradigma estetico e filosofico.

## 0. Il frammentario

### Analogia e persistenza

«Frammento» è un sostantivo, eppure ha la forza di un verbo, ma di un verbo assente: frantumazione, tracce senza resti, l'interruzione come parola quando la pausa dell'intermittenza non arresta il divenire, ma anzi lo provoca nella rottura che gli è propria.

MAURICE BLANCHOT

#### I. Breve fenomenologia del frammentario

Prima di iniziare il nostro studio sul frammentario nel pensiero di Schlegel e Blanchot, conviene circoscrivere più precisamente l'argomento. È vero che l'esperienza originaria dei frammenti proviene dalla lettura filologica, ma è altrettanto vero che la nostra esperienza odierna ci porta a fare esperienza del frammentario in contesti molto variegati. Si rivela dunque opportuno iniziare a distinguere secondo delle categorie fluide, i diversi ambiti in cui la frammentarietà si manifesta più vivace ai nostri occhi.

L'impiego oggi più comune dell'aggettivo "frammentario/a" è riservato all'ambito della comunicazione. Un'informazione si dice "frammentaria" quando risulta incompleta o incoerente; quando elude l'aspettativa dell'ascoltatore. "Frammentario" si dice di ciò che lascia la comunicazione irrisolta, in sospeso, e le parti in causa incapaci d'agire. Esso indica il parziale, il non autonomo, l'inconcludente, l'indecifrabile. Il campo semantico che definisce l'uso di questo aggettivo implica una connotazione negativa del termine. Il "frammentario" è ciò che richiede tempo per essere compreso, e questo tempo può, in seguito, rivelarsi del tutto sprecato. Il termine "frammentario" suona fastidioso, spiacevole, imbarazzante per chi abbisogna di un panorama completo per pianificare i propri progetti (nella sfera

pratica, come in quella teoretica). Esso è un ostacolo da superare o comunque un futile contrattempo.

Questo impiego del termine caratterizza innanzitutto, ancorché parzialmente, un aspetto del frammentario che si potrebbe definire “secolare”, poiché esso definisce la manifestazione storica e profana dei frammenti. L’origine del senso negativo di questa accezione può essere fatta risalire a quella critica che disprezza i contesti linguistici dominati dalla chiacchiera, dalle allusioni sterili e ipocrite: il frammentario si svilupperebbe dunque nella prosa inautentica della società. I luoghi classici di questi contesti linguistici sono il mercato, la corte nobiliare e il salotto borghese. La critica alla mondanità del frammentario viene allora a specificarsi come critica dei costumi. Secondo questa critica, la comunicazione “frammentaria” definisce la forma propria di quei contesti dove il detto e il non detto contano in egual misura, vale a dire poco o nulla; dove, la comunicazione – al di là dei contenuti e delle forme dei discorsi – si limita a essere veicolo del fatto stesso di parlare e ammutolire, e si riduce a un puro strumento di enunciazione. In “società” ciò che importa è dare testimonianza della propria presenza, certificarsi, prendere parola per fare emergere sonoramente (ovvero in modo provvisorio) la propria singolarità nella massa confusa delle voci. È fin troppo facile constatare che l’“era digitale” in cui viviamo ha reso la frammentarietà un fattore universale, che caratterizza qualunque esperienza comunicativa. La comunicazione digitale velocizza tutti gli scambi, impone un ritmo forsennato alle relazioni, in breve: essa universalizza le occasioni di “salotto”. È per questa ragione che, oggi, le strategie retoriche che smascherano i costumi artefatti e seduttori dei contesti sociali non godono di buona salute. Le critiche che sottolineano il rischio di ridurre il linguaggio a strumento di vanità orale e a impotente *flatus vocis* verso il reale non sembrano più possedere una grande forza di persuasione. Anzi, questo sguardo critico risulta immediatamente triviale: esso fa sguaiatamente mostra del suo tono nostalgico e reazionario. Sostenere con onestà la prospettiva di un linguaggio puro, in grado di esprimere la pienezza del reale pare oggi un’impresa ardua. Sono tempi difficili per i fautori di una concezione della lingua intesa come rivelazione dell’autentico e dell’assoluto, figlia del rigore, della purezza e discendente diretta del divino *pneuma*. Sono tempi difficili per i poeti che vogliono essere vati. Tuttavia, questa concezione fondamentale è lungi dallo svanire nei suoi

presupposti teoretici; anzi, proprio in ragione della sua difficoltà, essa si va riforgiando con tenacia, e non è detto che la sua attuale debolezza, divenga, in futuro, l'origine stessa della sua forza. I segnali di una rinascita di moti reazionari sono, ormai, molto più che segnali; dal punto di vista concettuale, essi però ancora stentano a inserirsi in un panorama coerente.

Meno radicale, e più comune, è invece la logica di un'inimicizia compromessa, la cui critica al "frammentario" consiste nel riservare, all'interno del "salotto" e contro il suo mormorio indistinto, delle nicchie segrete di comunicazione integrale; spazi di comunità tra congiurati. Secondo questa prospettiva, l'incompletezza e il vago non dominerebbero in modo assoluto la comunicazione in società: nel "falso" si darebbero ancora *chances* per una "vera" comunicazione. Al termine delle *Città Invisibili*, Calvino sembra descrivere, e assumere, precisamente questa posizione critica:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e approfondimento continui: cercare e sapere riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.

La critica contro il "frammentario" viene qui mossa postulando l'impossibilità di uscire dal "salotto" o – nella rappresentazione teologica di Calvino – "l'inferno dei viventi". A causa di questa condizione limitante, essa acquista un carattere paradossale: nessuno all'interno del salotto può avere qualcosa da ridire contro questa critica. Al contrario, tutti potrebbero darsene convinti e fare mostra di abbracciarla. Del resto, quale modo migliore per spiccare e dire infine la "propria", se non negare l'effettualità del salotto stesso? Per la sua strutturale debolezza, questo formalismo critico può venire ricompreso nella frammentarietà comunicativa e divenirvi parte consustanziale: ognuno può criticare la vanità del salotto, nei salotti; tutti possono credere di esserne già fuori pur facendone ancora parte. Vengono così idealizzati rapporti "altri", ma la lingua che li dovrebbe comunicare rimane quella di un'agiata impotenza; sogno impotente della potenza comunicativa. Il nucleo problematico di questa critica – ciò che la rende strutturalmente debole – è l'assoluta

mancanza di un contenuto specifico: quale sarebbe infatti il criterio per stabilire cosa sia “esterno” al salotto? E come fare esperienza di questo limite se “esso” s’incontra soltanto *entro* il salotto? Come discernere, tra i frammenti, i vani simulacri dai cocci che, invece, mantengono la capacità di rinviare all’integralità originale del patto comunicativo. Quale sarebbe il metodo per riunire i cocci del *symbolon* in quell’unità a cui essi pur rinviano? In fondo, questa critica non è altro che una metamorfosi “laica” e meno austera della precedente posizione. In questa metamorfosi, essa si carica di tutte le ambiguità – e di tutte le potenzialità – della società segreta.

Benché nel linguaggio di ogni giorno la connotazione negativa di “frammentario” rappresenti l’accezione più comune del termine, questo uso non esaurisce del tutto il significato “secolare” dei frammenti. Il “frammentario” non si limita soltanto alla forma della comunicazione sociale, può bensì indicare anche la forma in cui il contenuto spirituale della comunicazione viene ricevuto e trasmesso. La stessa attività di comprensione (la forma della conoscenza) può divenire e dirsi frammentaria. Se la frammentarietà delle odierne forme comunicative è un fatto ormai assodato, poco meno scontata è la riflessione successiva che riconosce i modi con cui la frammentazione dell’esperienza quotidiana si ripercuote anche nelle modalità di trasmissione culturale e nell’organizzazione del sapere scientifico, ovvero nell’istituzione accademica. Data la connotazione negativa che caratterizza l’uso di questo termine e l’aura aulica di cui si ammanta l’antica istituzione, la frammentarietà delle conoscenze non viene confessata né a cuor leggero, né a chiare lettere. Nonostante qualsiasi ritrosia ideologica, essa è però un presupposto per lo più condiviso e accettato nel mondo accademico. «È impensabile dominare più di un settore disciplinare e fare attività di ricerca avanzata in più di un ambito specifico del sapere»: questa proposizione è un *topos* a cui pochi studiosi rifiuterebbero il loro assenso. Eppure, questo luogo comune, altro non è che la proposizione fondamentale della forma frammentaria della conoscenza. Una volta accettata questa tesi, i suoi corollari non tardano a rendersi evidenti. La validità della ricerca viene valutata in base alla sua settorializzazione e alla sua adeguazione a standard ben delineati: più ci si specializza su di una porzione del sapere scientifico, più si è ritenuti degli esperti e si è riconosciuti come delle autorità nella comunità scientifica. Il successo si lega alla funzionalità della ricerca, e una valutazione funzionale alla compartimentazione.

La figura dell'intellettuale che riassume in sé il sapere di un'epoca appare ormai superata, eccentrica ed aliena. In fondo, non ci si può esimere dal credere – senza poi troppo approfondire le ragioni di questa credenza – che i sommi pensatori del passato fossero in possesso di una sfacciata “fortuna dei dilettanti”. La spiegazione di questa credenza pare rozza, ma assai resistente: essa implica la fede nel progresso e nello sviluppo lineare e ordinato della conoscenza. Essa potrebbe esemplificarsi in questo modo: se i pensatori del passato hanno apportato contributi originali e rilevanti nei più disparati “campi” del sapere della loro epoca, dipende dal fatto che, allora, la conoscenza umana era meno vasta e diversificata; possederla era un compito più facile e, tutto sommato, le sue pretese erano assai meno “scientifiche”. Qui non ci interessa uno studio critico dell'istituzione universitaria, né risalire ai motivi che hanno portato alla frammentazione del sapere nei “saperi”; men che meno ci interessa tentare comparare assiologicamente le strutture di ciò che può essere detto “sapere” nel passato o nel presente. Si vuole piuttosto sottolineare che, al fine di comprendere l'organizzazione “accademica” del sapere, è necessario riconoscerne la natura frammentaria.

Per fugare ogni dubbio, si può addurre un'ulteriore prova dialettica. Negli ultimi anni, e con sempre maggiore insistenza, si è andati chiedendo alle accademie di favorire un approccio interdisciplinare e di valorizzare le “ricadute” che il sapere scientifico può avere sulla realtà o, come anche si dice, sul “territorio”. Certo, entrambe queste richieste sembrano opporsi frontalmente alla frammentarietà dei saperi, ma, proprio per questo, non fanno che ratificarla. Quale bisogno ci sarebbe di incentivare l'interdisciplinarietà e il legame politico con il territorio se l'“accademia” non fosse già del tutto organizzata in modo frammentario e, dunque, determinata dall'impossibilità di rapportarsi alla totalità che il reale presuppone? La presenza della realtà, l'integralità del reale, è ciò che si dà sempre come perduto nell'esperienza frammentaria. Per chi voglia strenuamente opporre resistenza all'attuale forma frammentaria del sapere l'ultima speranza appare nella dislocazione dei termini del problema. La frammentarietà dei saperi non va imputata alla forma del *Sapere in sé*, ma dev'essere fatta dipendere dalla costitutiva limitatezza umana. È l'intelletto dell'individuo singolo che è inadeguato a totalizzare l'infinita vastità del reale e a riprodurla in modo integrale: tra finito e infinito non si dà proporzione.

Da questo punto di vista, la struttura accademica non sarebbe altro che il riflesso di questa particolare finitudine, e non incrinerebbe l'assoluta unità del sapere, che rimarrebbe il suo fine ultimo, il suo compito infinito. Questa dislocazione corrisponde alla nascita del metodo scientifico sperimentale, e al superamento della prospettiva teologica<sup>7</sup>. L'unità del *Sapere* viene allora postulata come ultimo risultato dell'integrazione dei differenti saperi. Dopo un lungo decorso solitario e spezzettato, i singoli fiumi delle scienze confluiscono, in magnifico e progressivo accordo, in un'onnicomprendente sistemica del "reale": nell'oceano del sapere *assoluto*. L'unico problema che questa argomentazione solleva è il seguente: se la totalità estensiva del sapere non è afferrabile dall'intelletto del singolo, è tuttavia necessario postulare (o dimostrare) l'esistenza di un intelletto infinito per cui sia data l'integrazione dei saperi. E poi, chi può garantire che il risultato di questa integrazione conduca il reale all'unità, verso una sintesi razionale, e non piuttosto nell'incoerente, nel caotico e nell'irrazionale? Nella struttura monoteista su cui s'innestava il moderno sapere scientifico, porsi queste domande era pericoloso poiché equivaleva a dubitare dell'indubitabile: la loro risposta era già affermata nell'unico "Dio" onnipotente e onnisciente. Oggi, invece, tali questioni sono trascurate per la loro evidente disfunzionalità: la frammentarietà del *Sapere* viene così denegata, ostacolando l'attività teoretica dal farsene responsabilmente carico. Così rimossa, essa domina pragmaticamente tutta l'organizzazione accademica, e torna, di tanto in tanto, a tormentarne il robusto sonno eburneo.

"Il salotto" e "l'accademia" sono le figure in cui si ricapitola l'aspetto "secolare" del "frammentario". Esse possono dirsi paradigmi del frammentario perché

---

<sup>7</sup> Giustamente famosa, in questo senso, è la risposta galileiana di Salviati a Simplicio: «*extensive*, cioè quanto alla moltitudine degli intelligibili, che sono infiniti, l'intender umano è come nullo, quando bene egli intendesse mille proposizioni, perché mille rispetto all'infinità è come uno zero; ma pigliando l'intendere *intensive*, in quanto cotal termine importa intensivamente, cioè perfettamente, alcuna proposizione, dico che l'intelletto umano ne intende alcune così perfettamente, e ne ha così assoluta certezza, quanto se n'abbia l'istessa natura». Non è un caso se questa risposta viene trovata ardita, sembri minacciare la differenza trascendentale tra Uomo e Dio. Salviati è subito costretto a specificare che se il sapere umano è discreto e discorsivo, quello divino è continuo e intuitivo. (G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, L.S. Olshki, Firenze 1999, p. 96.)



presentano una qualità comune: l'impotenza verso il reale. Entrambe si caratterizzano poi come "secolari" per tre ragioni distinte, benché fra loro correlate: a) esse mantengono l'ideale di una "realtà" unitaria, contrapposta al frammentario – il frammentario designa in esse la forma astratta di un rapporto, non il suo contenuto; b) il frammentario è concepito come una manifestazione storica dell'esperienza e, nella sua contingenza, può, e anzi dev'essere criticato e superato; c) il frammentario vi si sviluppa in un momento politico e comunitario: nella forma delle relazioni sociali e nella forma dell'organizzazione e della trasmissione scientifico-culturale.

La fenomenologia del frammentario, tuttavia, non si ricapitola nel solo aspetto "secolare". A quest'ultimo deve essere affiancato il suo rovescio dialettico: il volto "spirituale" dei frammenti. Quando Quignard scrive:

On peut soutenir que de nos jours la cheville ou le poncif, c'est le blanc. La règle paraît être un texte comme haillonneux. Du moins dans l'art moderne l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison. De plus le procédé lui-même paraît contradictoire. D'emblée le fragment pose une double difficulté qu'on ne surmonte pas commodément : son insistance sature l'attention, sa multiplication édulcore l'effet que sa brièveté prépare<sup>8</sup>.

ciò potrebbe leggersi come una polemica contro lo stato della letteratura e della critica letteraria nella Francia degli anni '80. Questo passaggio potrebbe essere recepito come un'invettiva contro la diffusione di uno stile retorico fatto di interruzioni, allusioni ammiccanti e fascinosi non detti. Secondo noi, invece, il significato di queste righe non si riassume nella mera contestazione<sup>9</sup>: esse ci sembrano misurare con precisione il bordo che separa la manifestazione "secolare" da quella "spirituale" del frammentario. Se la prima è determinata dai rapporti tra chiacchiera ripetitiva e discussione critica delle riviste, tra vana condivisione e

---

<sup>8</sup> P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard de fragment*, Fata Morgana, Montpellier 1986, p. 24-25.

<sup>9</sup> Se così non fosse sarebbe quasi impossibile spiegare, quanto Quignard afferma dopo poche pagine : « Opposer l'exigence d'une discontinuité radicale à l'exigence d'une continuité absolue, c'est faire preuve d'un dualisme à vrai dire scolaire, et trop achronique, et trop sidéré par d'incroyables essences ».

affermazione della singolarità, tra specializzazione e promulgazione, il lato “spirituale” del frammentario, per contro, si gioca nei rapporti tra silenzio e scrittura, tra solitudine e dispersione dell’ego, tra universalismo e incomprendibilità. Con il termine “spirituale” non indichiamo qualcosa che stia al di fuori della storia, bensì qualcosa che si oppone alla contingenza che ne caratterizza la secolarità. “Spirituale”, in questo senso, si riferisce a ciò che è “congenito” allo sviluppo della storia stessa e che è inevitabilmente implicato in ogni rapporto storico. I testi che compongono il progetto *Dernier Rouyaume* sono il resoconto delle esplorazioni che Quignard ha compiuto all’interno di questa seconda manifestazione del frammentario. La prima figura in cui esso si incontra viene in luce nella riservatezza impenetrabile che avvolge il “vero lettore” quando si immerge nei libri, in un momentaneo stato di esilio dalle contingenze del mondo. Nei frammenti di Quignard viene ad esibirsi il paradigma e la tentazione dell’“erudito”.

Una qualità determinante del frammentario secolare è l’importanza primaria che vi assume l’istante presente; l’attualità della sua *performance*: non si può “ballettare” in società, né si possono pubblicare ricerche “inattuali” sulle riviste scientifiche. Sia nel “salotto”, sia nell’“accademia”, la presenza di spirito e la puntuale affermazione dell’individualità divengono requisiti necessari alla sopravvivenza. Il *Witz* sagace e seducente e la scoperta brillante sono le migliori garanzie per il successo individuale. Nella figura dell’“erudito” diviene invece centrale un certo rapporto di inattuazione del presente; la segreta contemporaneità che emerge nel rapporto tra presente e passato; per dirlo con un’immagine, lo strato di assenza su cui il presente “cammina” precipitando. In questo tipo di rapporto, l’erudito va differenziato dal *voyeurismo* di colui che riconosce nel passato la grandezza, l’eroismo e l’autenticità ormai perduta, così come dal nostalgico che, nelle rovine del passato, ama soltanto il riconoscimento, la tradizione, il ritorno. Il profilo dell’erudito, in quanto figura del frammentario, va distinto tanto dallo sguardo reazionario, quanto dalle pratiche esoteriche: non gli appartiene il ritornello metafisico “tanto più lontano nel passato, tanto più vicino all’origine segreta”. Nelle sue letture dei testi, egli è piuttosto talmente compreso nel passato da scordare, per un momento, la distanza invalicabile che lo separa dal presente. Dato che questo oblio non rappresenta una svalutazione del presente e un’attribuzione di gloria e onore al passato, presente e passato non

entrano in un rapporto di prevaricazione dell'uno sull'altro. Essi si rifondono insieme come la schiuma nell'onda, e in questa rifusione si fanno, incidentalmente, contemporanei. Si potrebbe affermare, in modo più conciso, che la lettura, per l'erudito, produca delle discronie storiche: il passato si ringiovanisce, mentre il presente si corruga. Il nuovo si dà a vedere come arcaico, e l'arcaico riemerge nella sua novità. I due estremi del rapporto storico cessano di escludersi l'un l'altro per incorporarsi reciprocamente senza residui (lo schema mitico padre che mangia i figli; figlio che uccide il padre viene bruscamente interrotto). Passato e presente divengono mere polarità analogiche: frammenti discontinui all'interno di un campo di forze, i cui rapporti si danno nei termini di un assemblaggio e di un'integrazione. Il momento presente possiede una chiave per riaprire, in un determinato passato, una possibilità che rimanda precisamente a quel presente. Attraverso la dieta onnivora e disordinata delle sue letture, erudito mira a quella sfera che è stata definita «frangia di ultrastoria»<sup>10</sup>. L'erudito sprofonda sé, e con sé il proprio presente, nei testi del passato in modo tale che essi divengano tracce e indizi di ciò che non è mai stato, di ciò che è andato perduto prima ancora di venire ad esistere, e che per questo può tornare nuovamente alla luce. Nelle sue scorribande tra tomi polverosi e oggetti patinati, durante le sue eterne diversioni tra gli scaffali delle biblioteche, l'erudito è dimentico di sé come il cane che annusi un tartufo. Il testo, la traccia e l'indizio, si svolgono dinanzi a un'attenzione così profonda da impedire un qualsiasi ritorno al soggetto. La lettura diviene un puro atto di ricerca che disgrega l'unità dell'Io.

La lecture sert à faire resurgir ceux qui furent. Elle sert à faire s'approcher ce qui n'est pas. [...] La lecture sert de cette façon à nous inclure dans ce « rien ». [...] La communion des vivants et des morts. La lecture sert à transformer la solitude en un communauté dénuée de « soi ». Une solidarité des « errants assis »<sup>11</sup>.

Del resto, benché a un grado di intensità differente, il «denudamento di sé» quignardiano può valere come il resoconto di un'esperienza abbastanza comune. Quando un rumore esterno irrompe durante una lettura appassionante, il lettore

---

<sup>10</sup> La definizione è di Dumézil. Per una interpretazione di questo termine, si Cfr., Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, cit., pp. 91-93.

<sup>11</sup> P. Quignard, *Petits traités II*, Gallimard, Paris 1997, p. 138.

sobbalza di spavento: la coscienza che, improvvisamente, rientra nei propri abiti dopo la trance, prova paura confrontata al (pre-)sentimento della propria disgregatezza, così come avviene in certi risvegli di soprassalto dopo un sogno. Il ritmo ipnotico delle pagine sfogliate cancella il mondo della presenza percettiva e immerge la coscienza in un altro mondo: nell'irreale fantastico, nel passato, nell'astrazione. Ora, questa esperienza di lettura diventa iperbolica nella figura dell'erudito: tutte le cose che lo circondano, sotto il suo occhio miope, si trasformano in testi da decifrare; il mondo intero si ricompone di vestigia d'altri tempi: la sua percezione è una sorta di allegoresi barocca di tutto l'esistente. Ogni istante presente diviene così il frammento di un passato rimasto disatteso, il cui compimento era già inscritto, promesso all'attimo presente. L'erudito vigila nell'attesa di scovare queste tracce di tempo perduto, anzi incita l'apparire delle loro orme invisibili, cancellate ancor prima dell'impressione: immagini di un passaggio che precede tanto il ricordo, quanto l'oblio.

Tout trace est une bête absente, une chasse possible de ce qui ne s'y voit pas. Seul leur attente les découvre. Je pose ces deux thèses : Il y a une lecture en amont de toute écriture comme il y a des signes avant la langue naturelle. Toujours l'image qui manque précède.

Le non-mélancolique est voué à ses pauvres joies naturalistes et à la chasse limitée (horistique) de l'absent dans le présent. Il chasse le printemps dans l'hiver. Puis il mange.

Seul le mélancolique chasse sans fin (aoristiquement). Seul il voit sans cesse, partout, la trace du perdu merveilleux, le vestige de la reine, l'empreinte de la « vrai »<sup>12</sup>.

Nella figura dell'“erudito”, il frammentario non si manifesta soltanto nella forma del rapporto sociale e della comunicazione, bensì investe il contenuto stesso dell'esperienza. Ogni testo in cui egli si immerge diviene un frammento incompleto che rimanda virtualmente alla totalità della scrittura. Egli vive in quella che, forzando un poco la terminologia di Genette, potrebbe definirsi un'esperienza di transtestualità

---

<sup>12</sup> P. Quignard, *Sur le jadis*, Gallimard, Paris 2005, p.67.

assoluta<sup>13</sup>. Qualsiasi testo può riferirsi a un altro testo, può trasformarlo, commentarlo, correggerlo, riscriverlo, cancellarlo. Qualunque scrittura adotta e riadatta a sé modelli di scritture precedenti, generi letterari a cui adeguarsi o da trasgredire. Qualsiasi frase può intendersi come citazione, parodia, allusione. Ogni parola rimanda a un'altra parola, senza possibilità di un referente ultimo. Di conseguenza, la lettura dell'erudito non fa che moltiplicare i compiti della successiva e la conoscenza non raggiunge mai un momento di sintesi finale, ma esplose in una serie disordinata di frammenti di conoscenza e ignoranza. L'esperienza dell'erudito è insomma sorretta da un ordine metafisico leibniziano. Ogni individuo è una monade composta di infinite monadi e riflette sulla propria superficie l'infinità delle monadi di cui non si compone.

Nell'erudito va riconosciuta la prima manifestazione di quella che, un po' scolasticamente, abbiamo nominato manifestazione "spirituale" del frammentario. Infatti, sebbene l'aspetto storico sia in essa centrale, l'esperienza frammentaria dell'erudito non è più considerabile un mero effetto sovrastrutturale di condizioni storiche dell'esperienza. Essa è piuttosto l'esperienza del condizionamento storico in sé. Come tale essa è una trasgressione verso la differenza dei tempi e delle epoche; trasgressione che mira a istituire un rapporto storico che oltrepassi la linearità della successione temporale. Il frammento storico decifrato diviene, per l'erudito, una traccia di ciò che viene sempre prima (o dopo) dell'inizio (o della fine) dei tempi. Questa ricerca può dirsi paradossale e impotente per due motivi.

a) essa dovrebbe comprendere sé stessa e risolversi al di là del tempo stesso del suo farsi. Ma Achille – il presente che s'invola – a rigor di logica, non può mai toccare la tartaruga – l'oblio del passato che aumenta per ogni istante attualmente ricordato. L'erudito è colui che, nella lettura, cerca, impotentemente, di trasformare la sabbia che l'erosione del passato ci consegna, in un cristallo di tempo definitivamente sospeso. Con il consueto laconismo, Quignard ci ricorda: «l'immuable est le sable<sup>14</sup>», non il cristallo.

---

<sup>13</sup> A proposito di questo concetto si cfr. G. Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997.

<sup>14</sup> P. Quignard, *Petits traités II*, cit., p. 145.

b) Essa conduce a un incremento indefinito dell'oblio oltre che della memoria. Infatti, la traccia decifrata, la memoria riscoperta e salvata all'oblio, non rappresenta mai per l'erudito un compimento per il passato, bensì una modifica strutturale della memoria. Ciò che è ora ricordato getta nuova luce sul senso degli eventi; ma ogni nuova luce produce, al contempo, nuove zone d'ombra. Ogni nuovo frammento di passato riscoperto rinvia nuovamente a ulteriori frammenti obliati, senza mai poter giungere a un'origine prima o a un fine ultimo.

Se era (parzialmente) possibile ricondurre l'“impotenza” delle manifestazioni secolari a determinate condizioni storiche dell'esperienza – e dunque si rendeva pensabile per esse anche il momento opposto della potenza e dell'azione reale – ciò non vale ugualmente per la manifestazione “spirituale” del frammentario. Qui l'impotenza si fa strutturale e non è attribuibile ai rapporti contingenti tra singolarità e totalità. Dunque, dell'erudito, non si può predicare l'impotenza verso il mondo “reale” così come la si potrebbe imputare al salottiero o all'accademico. Questi ultimi accettano l'esistenza di un “mondo reale” che trascende il salotto e l'accademia. Ma il mondo è a loro trascendente e precluso per l'impotenza a cui sono costretti nel frammentario: possono desiderarlo, sognarlo e, possono, infine, consolarsi nel classico *nolo sumere*. Il frammentario secolare è figlio del dualismo tra continuità-discontinuità; quello spirituale, invece, è monista e richiede un approccio di tipo analogico. Esso esige la ricerca di continuità nelle discontinuità. L'erudito non è impotente per il fatto di essere un “topo di biblioteca” che, fra i testi, si scorda del mondo “reale” che lo circonda. Questa critica non lo scalfisce nemmeno. Essa rappresenta soltanto un tentativo di ridurre la sua esperienza a quella del “secolo”, di reintrodurlo nel salotto e nell'accademia. Dal canto suo, egli può controbattere che la cosiddetta realtà del mondo circostante non è affatto esterna alle sue letture. La realtà non è che un'altra biblioteca, completamente dominata dal linguaggio<sup>15</sup>. L'impotenza dell'erudito non risiede nella privazione di rapporti reali e nel desiderio

---

<sup>15</sup> Per quanto possa suonare paradossale alle nostre orecchie empiriste, il compito di criticare questa risposta muovendo dalle sue premesse non è facilmente assolvibile. Questa argomentazione è esattamente quella offerta da Pascal Quignard. Si cfr. P. Quignard, *Petits traités I*, Gallimard, Paris 1997, pp. 199-217.

di essi; la sua realtà è stata preventivamente riassorbita nel rapporto conoscitivo con cui egli la decifra storicamente. Nell'esperienza della lettura, la realtà immutabile di ciò che è stato viene momentaneamente sospesa, la morte viene provvisoriamente disattivata, e passato e presente si trovano bilanciati su uno stesso piano discronico di spettralità e quasi-presenza. L'impotenza dell'erudito consiste piuttosto nel fatto che egli, per quanto disgregato nella lettura, resta sempre l'incancellabile ago della bilancia. Egli è il medium che mette in comunicazione i frammenti, ma, proprio per questo, non può mai tradursi completamente in essi. L'impotenza dell'erudito è la sua incapacità di rendere l'istante effimero, duraturo, di fare perdurare il presente nel passato: la sua impotenza è dunque immanente alla temporalità della sua conoscenza. Se l'impotenza secolare è un desiderio di affermazione della presenza trascendentale di sé a sé, quella spirituale ne rappresenta il contrario: essa è un desiderio di affermazione dell'immanenza propria all'assenza di sé. Il sogno proibito dell'erudito, la sua grande tentazione, è l'oblio di sé: il farsi favilla (nell'ambiguità di una morte che è nascita, e di una nascita che è morte) tra le fiamme di una biblioteca.

L'ultima figura in cui si manifesta il frammentario spirituale è la concezione "moderna" dell'opera d'arte o, come si potrebbe anche dire, il frammentario è l'*ultima thule* in cui l'opera d'arte si rifugia e sopravvive oltre la sentenza di morte hegeliana. Nella sua estetica, Hegel offre una doppia interpretazione del concetto d'arte; in ambo i casi – lo sviluppo storico dell'arte e le differenti arti – esso viene presentato nella progressiva tensione verso il compimento dialettico della sua essenza. Quest'ultima, l'essenza dell'arte, viene canonicamente definita come «presentazione sensibile dell'idea». Quando, tuttavia, il movimento spirituale della conoscenza giunge a sapersi al di là del momento sensibile della sua presentazione, il momento estetico, ormai compreso e realizzato, si estingue in Hegel, lasciando la scena al puro concetto filosofico. Nell'estetica hegeliana, il gradino finale di questo processo di compimento e superamento del momento sensibile, è occupato dalla letteratura. Hegel la definisce come arte universale, dove il contenuto di tutte le altre arti può liberamente confluire. Questa definizione viene a dipendere dalla materia su cui opera la fantasia artistica che, nel linguaggio, non ha che fare se non con se stessa e la propria attività creatrice. Nel contenuto linguistico, lo spirito si svincola dai limiti materiali a cui le altre arti erano costrette e si «effonde solo nello spazio interno e nel

tempo interno delle rappresentazioni e dei sentimenti. Ma proprio in questa fase suprema l'arte va oltre se stessa, in quanto abbandona l'elemento della sensibilizzazione conciliata dello spirito, e dalla poesia della rappresentazione passa nella prosa del pensiero»<sup>16</sup>.

Come è stato riconosciuto dai più diversi interpreti<sup>17</sup>, il problema di fondo della concezione estetica hegeliana è precisamente la teoria linguistica che ne sta alla base; in essa, la materialità specifica delle parole (il ritmo, le rime, le connotazioni, i doppi sensi) è brutalmente eliminata<sup>18</sup>. Se si rifiuta la violenza di questa interpretazione, se si ammette che la lettera e il linguaggio possono essere considerati, al pari del suono, del colore e della pietra, come una materia refrattaria allo spirito, si solleva allora inevitabilmente la domanda: è possibile per il pensiero filosofico sopprimere il suo darsi linguistico in una prosa disincarnata, o meglio, in una poesia del puro spirito<sup>19</sup>? È possibile che la dialettica reale cancelli nel movimento spirituale tutti residui dell'apparenza sensibile? È attuabile il programma di un sapere che superi il sensibile e raggiunga se stesso alla fine dalla storia? Oggi, come da duecent'anni a questa parte, le questioni (e le possibilità) metafisiche che tormentano la produzione di opere d'arte si giocano ancora intorno alla fondamentale irrisolutezza di queste domande. La storia dell'arte moderna sembra abbia intrapreso un percorso che, sviscerando le ambiguità dell'assunto hegeliano della "presentazione sensibile dell'idea", mostra in

---

<sup>16</sup> G. W. F. Hegel, *Estetica*, tomo I, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997, p. 103.

<sup>17</sup> Su questo punto si trovano d'accordo anche Szondi e Derrida le cui interpretazioni del pensiero di Hegel sono, per altri versi, molto distanti, Si cfr. P. Szondi, *La poetica di Hegel*, trad. it. di A. Marietti, Einaudi, Torino 2007, pp. 187-199; e J. Derrida, *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, pp. 120-135.

<sup>18</sup> «Perciò, per quel che è propriamente poetico è indifferente se un'opera di poesia è letta o ascoltata, ed essa può anche essere tradotta in altre lingue senza che ne venga essenzialmente diminuito il valore, oppure può essere trasportata da rima in prosa e quindi posta in rapporti tonali interamente diversi». (G. W. F. Hegel, *Estetica*, tomo II, cit., p. 1078).

<sup>19</sup> Per quanto riguarda i rapporti che questa domanda (hegeliana) intrattiene con il progetto romantico e con l'istituzione del concetto moderno di letteratura, è imprescindibile il riferimento allo studio di Ph. Lacoue-Labarthe, *L'imprésentable* [1975]; cfr. Ph. Lacoue-Labarthe, *The Unpresentable*, in Id. *Subject of Philosophy*, a cura di T. Trezise, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1993, p. 143.



sé, nel suo farsi materiale e nel suo stesso concetto, i segni di una persistente incompiutezza, che sfugge a ogni totalizzazione dialettica. L'opera d'arte, attraverso il suo momento di ineludibile materialità, reclama per sé uno spazio accanto all'assoluta trasparenza logico-concettuale dello spirito. Laddove lo spirito hegeliano è assolutamente attivo, l'opera d'arte sembra indagare il rovescio inafferrabile di una passività dell'Io e di una virtualità che rimane tale anche nel suo passare in atto. Potenza che, quando messa in opera, rimane in contatto con uno strato di inoperoso. Va detto che Hegel, nello stesso momento in cui egli era intento a stabilire e realizzare il concetto metafisico dell'arte, ha chiaramente riconosciuto, nell'arte del suo tempo, un cambiamento strutturale di questo paradigma. Egli ha preferito bandire dal campo dell'arte questi prodotti della sensibilità artistica del suo tempo (senza però assegnarvi alcun'altra regione specifica). Egli ha osteggiato l'infinito potenziamento e negazione dell'ironia romantica; si è contrapposto a quelle forme in cui i nuovi ideali artistici andavano affermandosi.

L'individuo che dovrebbe essere vivo, nei riguardi di queste potenze oscure [del sonnambulismo, del demoniaco, della chiaroveggenza, etc.] è posto in rapporto con qualcosa che da un lato è in lui stesso, dall'altro è un al di là estraneo del suo interno, il quale è da esso determinato e retto. Vi deve essere in questi poteri sconosciuti una indecifrabile verità dell'orrore che non si lascia cogliere ed apprendere. Ma dal regno dell'arte vanno appunto bandite le potenze oscure, poiché in essa non vi è nulla di oscuro, ma tutto è chiaro e perspicuo, mentre con quel genere di visioni non si fa parlare che la malattia dello spirito e la poesia viene a trovarsi nel nebuloso, nel vano e nel vacuo<sup>20</sup>.

Trent'anni prima di questo verdetto, il gruppo romantico di Jena aveva compiuto, il radicale tentativo di ripensare lo statuto dell'opera d'arte e del suo apprezzamento critico: il tentativo di riunificare, in un rimando infinito, la pratica artistica e il pensiero filosofico. Nell'avanguardia poetica tedesca si inaugurava un concetto d'arte che a fianco della "presentazione sensibile" dell'idea ammetteva, la necessità di una sua "impresentabilità sensibile"; che nelle forme compiute e delimitate dell'opera cercava di riconoscere anche il momento di incompiutezza e d'infinito

---

<sup>20</sup> Hegel, *Estetica*, tomo I, cit., pp. 272-273.

sviluppo. La scrittura in frammenti, nel pensiero di Schlegel, diveniva uno dei momenti centrali di questo ripensamento. Con il proprio concetto di frammentario, Schlegel non soltanto otteneva all'arte un'infinità che non poteva mai concludersi, ma proponeva altrettanto un'ideale riunione dello sforzo filosofico di comprendere il mondo, e di quello poetico di dargli forma. Per avvicinarsi all'opera d'arte come manifestazione spirituale del frammentario diviene quindi necessario riformulare quel momento di impotenza che caratterizza tutte le forme dell'esperienza frammentaria. Ciò che l'opera d'arte moderna si propone di fare è precisamente un'esperienza poetica dell'impotenza, essa mira a tradurre il virtuale e l'infinito in una forma che, seppur conclusa, accenna a una potenza che la travalica: l'opera d'arte riuscita sarà quella che, in un modo o nell'altro, porta con sé anche i segni del proprio fallimento. L'opera d'arte rappresenta un tentativo della ragione di destreggiarsi e registrare ciò che si disfa di essa: la forza irrazionale della natura, il disumano, l'informe, la follia, la morte, l'amore, il godimento etc. Nel frammento artistico, l'impotenza si mostra in due modi distinti: *a)* come eccesso e una riserva di una potenza infinita rispetto all'atto finito; *b)* come potenza negativa e disgregante rispetto al concluso. In queste due accezioni, il frammentario non può più intendersi soltanto come un ostacolo e come una mancanza; esso diviene segno di una potenza che si astiene dal passare completamente in atto. Questa potenza negativa si esprime nell'assenza di opera che rimane in ogni opera compiuta. Nell'incompiuto, come possibilità stessa; nel poter non fare opera. Questa riflessione su sé stessa dell'arte, con cui essa cerca di smarcarsi dalla propria fine concettuale, produce la nascita della letteratura in quanto poesia della poesia: puro atto poetico di un'opera senza fine, sempre a finire; senza inizio e in continuo divenire.

Qualunque sia il nome che essa dà all'oggetto della sua ricerca, tutta la *quête* della poesia moderna fa segno verso questa regione inquietante in cui non vi sono più né uomini né dei [...]. Feticcio o Graal, luogo di una epifania e di una disparizione, essa si mostra e torna ogni volta a dissolversi nel proprio simulacro di parole fino a che non sarà stato adempiuto fino in fondo il programma di alienazione e di conoscenza,

di redenzione e di spossessamento che più di cent'anni fa i suoi primi lucidi adoratori avevano affidato alla poesia<sup>21</sup>.

Il frammentario è una delle modalità con cui la letteratura – l'arte la cui materia per Hegel confina con l'immaterialità stessa – ha cercato di preservare nel proprio operare un margine di sconclusionatezza. I frammenti, nella loro varietà sovrabbondante ed eccessiva, nella ripetizione dell'impotenza e della frivolezza: accennano a un linguaggio in cui il pensiero può rapportarsi anche al proprio contrario. Attraverso la frammentazione di sé, l'opera arte si oppone a ogni sintesi finale del pensiero teoretico. Essa cerca di battere la via di un'esibizione, sensibile, di ciò che si presenta solo tramite un'assenza, perché si mantiene, in ogni atto presente, nella forma di una potenza inattuata. Questa potenza, nel fare opera, nel produrre e nel compiersi, si ripiega riflessivamente su di sé per attirare l'improdotto, l'inconcluso, il *désœuvré*: essa è una virtualità che infinitamente si pone e si nega; la virtualità neutra che lega i contrari senza sintetizzarli. L'ultima figura del frammentario, rovesciando il giudizio categoricamente negativo sull'impotenza, ridefinisce e, in ultimo, abolisce le distinzioni fenomenologiche sin qui tracciate. In questa abolizione essa incorre però nel rischio di riproporre l'assenza, la potenza impotente e l'inoperoso come un assoluto. Corre il rischio di consacrarsi all'impotenza frammentaria come espressione della massima potenza. Il nostro elaborato si dedica esclusivamente allo studio di quest'ultima figura del frammentario. Attraverso la comparazione delle teorie poetiche di Schlegel e Blanchot si cercheranno di mostrare i presupposti filosofici su cui la scrittura frammentaria sorge e si cercherà di considerare le conseguenze che essa possiede per la teoria estetica e, più in generale, per la storia del pensiero metafisico.

---

<sup>21</sup> G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2001, p. 60.

## II. La comparazione e l'analogia.

Nella sfera estetica, il concetto di frammento sorge insieme al concetto moderno di letteratura, e il primo-romanticismo tedesco tiene i natali di entrambi attraverso lo sviluppo di una gnoseologia critica fondata sulla riflessività assoluta. Si può anche affermare che il concetto moderno di letteratura nasca con il superamento critico dell'antinomia tra un classicismo irrigidito in distinzioni prescrittivo-normative dei generi letterari e lo sregolato culto della libertà assoluta del genio propria allo *Sturm und Drang*: «Fondamento della dottrina dell'arte: null'altro che somma unificazione tra rigorismo e liberalità»<sup>22</sup>. Non a caso Schlegel si volge verso la forma del frammento dopo avere abbandonato i suoi ideali classicisti, e in concomitanza al tentativo di una radicale storicizzazione dei generi poetici. Nel frammentario – così come nelle forme “romantiche” del romanzo, o, sebbene giochi nel suo pensiero un ruolo minore, della traduzione – egli cerca la possibilità di quella “unificazione critica”, nonché la soppressione delle distinzioni tra Antichi e Moderni, naturale e artificiale, ingenuo e sentimentale. Questa tendenza infinita (e perciò anche impossibile) verso l'unità si rispecchia nel genere onnicomprensivo della letteratura, sotto cui cadono e vengono ricomprese anche tutte le altre arti. «Se ci devono essere generi poetici, e anche se non ci sono, un *Unico* genere dovrà unificare tutti gli altri»<sup>23</sup>.

Il concetto moderno di letteratura sorge con la riflessione sulle sue stesse condizioni di possibilità. Il primo-romanticismo pretende che questa riflessione si compia a sua volta poeticamente. In questa prospettiva, il frammentario è uno dei modi con cui Schlegel ha cercato di cogliere, al contempo artisticamente e criticamente, il discioglimento riflessivo dell'opera nel genere letterario, e del genere nell'arte poetica stessa. La riflessione romantica sulle forme d'arte, muovendosi entro se stessa, cerca di divenire una sorta di autoproduzione dell'idea dell'arte, vale a dire a

---

<sup>22</sup> F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit. p. 119. Su questo punto si cfr. anche W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, a cura di N. P. Cangini, Mimesis, Milano 2017, pp. 99-100

<sup>23</sup> F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit. p. 125.

quel genere dei generi che, secondo il credo del romanticismo, equivale alla letteratura. Di questo movimento di autoproduzione riflessiva si sono ben accorti Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe:

C'est pourquoi le romantisme implique quelque chose d'inédit, – la production de quelque chose d'inédit. [...] Ils finiront quand même par l'appeler [...] *littérature*. [...] Et qu'ils auront [...] visé sous l'espèce d'un *genre* nouveau [...]. Au-delà des partages et de toute dé-finition, ce *genre* s'est donc programmé dans le romantisme comme le genre de la littérature : la généricité, si l'on ose dire, et la générativité de la littérature, se saisissant et se produisant elles-mêmes en une Œuvre inédite, infiniment inédite. L'*absolu* [...] de la littérature<sup>24</sup>.

La prudenza con cui i due filosofi osservano l'origine romantica del concetto di letteratura proviene dal raffreddamento del dibattito francese intorno alla teoria letteraria<sup>25</sup> e, più in particolare, dalla rivalutazione dei concetti di scrittura, opera, genere e poesia, che, in quegli anni, tendono a divenire meno centrali nel dibattito filosofico. Nonostante questa svalutazione, Blanchot rimane ancora una figura di riferimento per il dibattito critico, filosofico letterario; Nancy e Lacoue-Labarthe non esitano a dichiarare il proprio debito verso la teoria blanchotiana e la sua interpretazione del fenomeno romantico. Essi attraverso l'analisi del movimento primo-romantico mirano a guadagnare una prospettiva critica sulla situazione del dibattito francese. Alla base delle analisi de *L'absolu littéraire* e della sua strategia vi è una constatazione: i fondamenti delle questioni letterarie e filosofiche francesi derivano essenzialmente dal romanticismo. Pertanto i due autori si propongono di sviluppare una conoscenza più precisa del progetto romantico per potersi lucidamente distaccare da esso. Car nous sommes tous, autant que nous sommes, hantés par la fragmentation, le roman absolu, l'anonymat, la pratique collective, la revue et le manifeste; nous sommes tous menacés – corollaire obligé – par les autorités indiscutables, les petites dictatures, les discussions simples et

---

<sup>24</sup> Ph. Lacoue-Labarthe e J.L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, Paris 1978, p. 21.

<sup>25</sup> A proposito di questo giudizio si cfr. A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. it. di M. Guerra, Einaudi, Torino 2000, pp. 3-8

brutales qui sont capables d'interrompre le questionnement pour des décennies; [...] nous pensons tous que le politique passe, comme si cela allait de soi, par le littéraire (ou le théorique) : le romantisme est notre naïveté. Cela ne veut pas dire qu'il soit notre erreur. Mais qu'il est nécessaire de discerner la nécessité de la compulsion répétitive<sup>26</sup>.

Ciò, tuttavia, rende non soltanto possibile la comparazione tra le teorie del frammentario di Schlegel e di Blanchot, ma in qualche modo inevitabile perché soltanto attraverso questo confronto diviene possibile cogliere i fondamenti della situazione attuale dell'opera letteraria, della sua teoria e della sua critica.

All'interno dell'*Absolu littéraire* vi è in particolare un capitolo in cui gli autori abbandonano la presentazione storico-filosofica per tracciare una netta distinzione tra la loro contemporaneità e le teorie romantiche. Questo capitolo si consacra a ciò che essi definiscono come il «genre romantique *par excellence*»<sup>27</sup>, vale a dire il “genere” frammentario. Essi riconoscono che questo “genere” è il punto in cui l’“assoluto letterario” romantico viene a collimare con l’inoperosità, piuttosto che con l’Opera; con la dispersione, piuttosto che con la fusione nell’Unità. Tuttavia, i due filosofi francesi si sforzano di distinguere il frammentario schlegeliano dalle ambizioni che muovono la scrittura frammentaria in Blanchot con una acribia che spesso sconfinava nella cieca ostinazione. L’infanzia romantica e l’insufficienza teorica dei loro frammenti devono a tutti i costi divenire, se non la maturità, quantomeno “la lucidità” della teoria decostruzionista.

Prima di considerare questo rapporto di prossimità e di distacco critico tra le due teorie del frammentario, vale la pena però di sollevare una serie di questioni preliminari. La prima questione riguarda la legittimità stessa di concepire la scrittura frammentaria come un “genere”. È forse possibile definire i tratti significativi dell’“opera frammentaria” una volta per tutte e stabilire, per mezzo di questi, una sorta di censo empirico delle opere che possono (o meno) appartenergli? Per tradizione, la teoria dei generi è la parte più speculativa della poetica, nonché la più tormentata da questioni di principio. Una di queste riguarda lo statuto logico da

---

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 27-28.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 58.

attribuire ai generi letterari. Le soluzioni teoriche a questo dilemma possono essere ricapitolate come gradi di oscillazione tra due estremi. Un estremo è definito da una posizione di puro nominalismo *à la* Croce. Questa posizione considera i generi come superfetazioni inutili alla produzione e alla comprensione delle opere d'arte concrete ed esistenti. Sull'altro polo estremo, troviamo una posizione realista che riconosce nei generi letterari (nei modi, nei tipi... in tutto ciò che Genette definirebbe - «architetto»<sup>28</sup>) alcune caratteristiche storiche, ideali, e, in senso lato, normative. Questa posizione ritiene che i generi siano necessari tanto alla produzione quanto alla comprensione delle opere. Mentre la prima opzione tende a rapportare le opere direttamente al concetto di arte in generale, quest'ultima concepisce i generi letterari come un sistema razionalmente articolato: un'opera può dirsi d'arte solo in quanto la sua forma può essere sussunta sotto (almeno) un genere. Da un lato, dunque, abbiamo un'esperienza quasi-mistica della singolarità storica di ogni opera d'arte, dall'altro un discorso logico-tassonomico che tende a privarsi delle contingenze individuali e mira di preferenza all'universale. Questi due vertici estremi sono entrambi deboli da un punto di vista teorico, e non reggono alla più leggera disamina dialettica: il primo, per fondare il proprio discorso storico, rischia sempre di ribaltarsi in un classicismo storico, che impone come norma il gusto dominante di un'epoca; il secondo, per giustificare la contingenza e le qualità "anormali" dei fenomeni artistici, si trova ogni volta costretto ad approntare una storia dell'uso (e abuso) delle forme poetiche. Data questa debolezza esplicativa, tra di essi, si estende una grande e feconda provincia dove abbondano le vie di mezzo, le ipotesi provvisorie e le teorie del compromesso. Abbondanza che testimonia, quantomeno, della vitalità e dell'imprescindibilità della questione stessa.

In un'opera dall'andamento bizzarro e composta in uno stile allegramente esoterico, Enzo Melandri interroga la teoria dei generi letterari in modo del tutto indiretto, con l'obiettivo di risalire alla loro origine storico-speculativa. Il testo de *I generi letterari e la loro origine* si apre con una critica alla teoria estetica di Croce, si sviluppa tratteggiando a grandi linee una storia delle sopravvivenze di una concezione

---

<sup>28</sup> Per la determinazione della nozione di architetto, si cfr. G. Genette, *Introduzione all'architetto*, trad. it. di A. Marchi, Pratiche editrice, Parma 1981.

platonico-mimetica del linguaggio poetico e termina con una disamina del rapporto che intercorre tra la teoria fisica di Theodor Hertz e la filosofia del linguaggio di Wittgenstein, richiudendosi su se stesso prima di avere offerto una soluzione esplicita all'origine dei generi letterari. L'enigmaticità di quest'opera va chiarendosi un poco se *a)* durante la sua lettura si tengono presenti i due presupposti teorici su cui si articola l'argomentazione; e *b)* si confronta il suo contenuto con quello dell'opera maggiore di Melandri: *La linea e il circolo*. Nel suo commento introduttivo al testo, Agamben batte rapidamente questa doppia via. Egli riconnette lo studio sui generi alla questione fondamentale del testo sull'analogia, ovvero la frattura epistemologica tra semantica nominale e semantica proposizionale, da Melandri rinominata «chiasma ontologico<sup>29</sup>». Nella *Linea e il circolo*, il chiasma ontologico era analizzato come principio originario da cui traeva origine il conflitto storico tra analogia e logica: con la vittoria della logica, si assiste alla progressiva esautorazione del valore dell'analogia nei processi conoscitivi. Melandri intende la propria ricognizione storico-critica di questo conflitto come una riabilitazione del valore dell'analogia. Attraverso questa riabilitazione, Melandri avanza l'ambiziosa proposta di un nuovo bilanciamento dialettico tra logica e analogia nei domini teoretico-spirituali.

L'esistenza di procedimenti di pensiero razionale di cui non è possibile render ragione con criteri strettamente logici è un fatto accertato. L'illogico, in altri termini, non coincide affatto con l'irrazionale, l'illogico comprende una parte razionale e una irrazionale. Fra la logica e l'irrazionalità assoluta si dà una specie di gradazione<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Cfr. G. Agamben, *Al di là dei generi letterari*, in E. Melandri, *I generi letterari e la loro origine*, Quodlibet, Macerata 2014. Quest'interpretazione di Agamben può essere corroborata dalla lettura del paragrafo "Il chiasma ontologico" che appare in E. Melandri, *L'analogia, la proporzione, la simmetria*, ISEDI, Milano 1974, pp. 48-51. In questo testo, Melandri, specificando il significato del "chiasma ontologico", nomina in Eraclito e Parmenide i due paradigmi della semantica nominale e semantica proposizionale, e rilegge il *de interpretatione* aristotelico come una matura affermazione della logica eleatica. Questa lettura trova un'esatta corrispondenza all'interno del testo sui generi letterari.

<sup>30</sup> E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 367. L'illogico, per Melandri, si divide quindi in irrazionale ed extra-logico: a quest'ultimo va riconosciuto un fondamento "di-polare" che può essere trattato analogicamente, dialetticamente, o in schemi di pensiero che accettano in sé il principio di contraddizione.



Perché l'origine dei generi letterari dovrebbe ricondursi a quella scena primaria che vede l'istituzione del dominio logico (del principio di rappresentazione e di corrispondenza isomorfica) sulle spoglie del pensiero analogico? La risposta è semplice: la distinzione logica dei generi coincide con questa istituzione. L'arte – l'antico ambito della *poiesis*, in cui non è il reale a determinare le idee, ma sono le idee e i concetti che formano la realtà a propria *immagine* – è l'ultimo baluardo che, nella sfera del teoretico e della conoscenza, resta sorretto da un principio mimetico-analogico. Secondo Melandri, i generi letterari rappresenterebbero uno dei tentativi più avanzati con cui la filosofia ha cercato di espellere i processi analogici dall'ambito conoscenza; essi sono la logica che sottende l'analogia stessa. La sfera dell'arte e della poesia, permangono però come una sorta di *lapsus* nel dominio logico; una figura del rimosso e della frattura su cui si viene a istituire il suo dominio. Come dimostra Aristotele, concedendo all'arte una preminenza conoscitiva sulla storia, questo *lapsus* continua a interrogare il punto cieco della gnoseologia fondata sul principio di identità e di terzo escluso. Citiamo, ricapitolando, i sommi capi della ricostruzione archeologica di Melandri:

Nell'incrocio tra Platone e Aristotele [...] si è dato in realtà un fatto nuovo. È la nascita di un'originale gnoseologia, che noi forse non sappiamo più apprezzare [...] sol perché ci appare come lo sviluppo conseguente di premesse che per noi valgono quali presupposti di senso comune. [...] La "nuova" teoria gnoseologica sorge sul terreno dell'antica filosofia del linguaggio, a partire cioè dalla tanto dibattuta questione dell'*ortoepia*: vale a dire se gli *épea*, le parole, si dovessero considerare significative per natura, φύσει, oppure per convenzione, νόμῳ. [...] Il prezzo da pagare per rendere νόμῳ, e cioè convenzionale, il significato di un qualche nome o parte del discorso, è che [...] tutto il linguaggio, ossia l'intero rapporto tra le parole e le cose, tra i discorsi e gli eventi, o tra la rappresentazione e la realtà, deve interamente autocomprendersi come *phýsei* senza eccezioni. La nuova gnoseologia è l'isomorfismo. [...] Resta il fatto che il linguaggio, attraverso l'anima, può dire tutto ciò che esiste al mondo e in questo senso *esprimere* il mondo, però non può *dire* il suo rapporto con quel totale che pure, bene o male, esprime<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> E. Melandri, *I generi letterari e la loro origine*, cit., pp. 35-38.

Nell'ultima pagina del testo sui generi, Melandri riprende questa distinzione tra l'esprimere e il dire – tra *mimesis* e *logos* – commentando la convinzione di Wittgenstein che, al fondo di ogni espressione logico-linguistica, permanga un nucleo di indicibilità. Tra le austere proposizioni del *Tractatus*, Melandri vede emergere nuovamente a chiare lettere il paradosso (il rimosso) fondativo della gnoseologia isomorfista: il linguaggio con cui il mondo si esprime, la parola che nomina l'oggetto, non può dire nulla sul modo in cui esso si riferisce al mondo. In questo paradosso, si esprime il rovescio del primo assunto su cui poggia l'opera di Melandri: l'origine dei generi letterari allude a un pensiero extra-logico che precede l'istituzione del discorso logico fondato sul primato del principio d'identità. La relazione analogica con cui il genere definisce l'opera d'arte non può essere schematizzata in modo logicamente definitivo: essa indica l'aporia alla base della logica, poiché il processo di costituzione dell'opera fa riferimento a uno stato che “precede” la concezione linguistica su cui la logica trova il proprio fondamento. L'introduzione di Agamben coglie con precisione questo primo assunto e chiarisce il rapporto tra generi letterari e linguaggio.

La relazione fra l'uomo e il mondo è, cioè, mediata dal linguaggio, ma in modo tale che proprio quella relazione resta non dicibile né detta. Di qui il senso e la necessità dei generi letterari: essi esprimono, ciascuno a suo modo, l'impossibilità del linguaggio di venire a capo del suo rapporto col mondo. I generi letterari sono, cioè, il sigillo che l'esperienza dei propri limiti segna sul linguaggio: tragicamente (il pianto sull'impossibilità di dire), comicamente (l'impossibilità di dire come riso) [...], epicamente (la memoria delle azioni che si perdono al di là del pianto e del riso)<sup>32</sup>.

Questa interpretazione di Agamben è tanto precisa nell'articolare il primo assunto de *I generi letterari e la loro origine*, quanto manchevole riguardo al secondo. Quest'ultimo va riconosciuto nella temporalità che, secondo Melandri, costituisce da parte a parte i generi letterari; i generi sono intrinsecamente determinati dalla storia. Essa non soltanto ne determina l'esposizione teorica e la loro comprensione, bensì anche la percezione stessa che se ne può avere muovendo dalle opere d'arte. Nel

---

<sup>32</sup> G. Agamben, *Al di là dei generi letterari*, in E. Melandri, *I generi letterari e la loro origine*, cit., p. 14.

passo citato, Agamben sembrerebbe collegare la mimesi dei generi alla manifestazione di un'impossibilità trascendentale del linguaggio. In questo modo, però, essi acquisiscono una specie di rinnovata stabilità classica, la cui struttura fissa sarebbe descrivibile come "espressione mimetica del rapporto alla pura dicibilità nel linguaggio". Di questa struttura si può poi predicare, per ogni genere, l'espressione "naturalmente" umana (e prelinguistica) che gli corrisponde (pianto, riso, nostalgia, memoria etc.). Forse, però, tentando di risolvere l'enigma del testo di Melandri, Agamben non intendeva sostenere uno schema "antropologico" in cui «un certo numero di determinazioni tematiche, modali e formali relativamente costanti e transtoriche [...] designino in qualche modo il panorama in cui si iscrive l'evoluzione del campo letterario [...]»<sup>33</sup>. Forse Agamben intendeva piuttosto affermare, che, per Melandri, i generi letterari non si riducono a "dimostrare" l'effettualità dell'aporia gnoseologica che Wittgenstein descrive. Il rapporto tra generi letterari e opere d'arte costituirebbe allora un'esibizione storica della struttura paradossale al fondo della logica. Per il pensiero, essi valgono come un costante invito ad accedere a una sfera del razionale che sfugge, da sempre, ai domini della logica. Ragione che precede storicamente la distinzione tra logico e illogico.

Prima di considerare più nel dettaglio il rapporto tra la costitutiva temporalità dei generi e la scrittura frammentaria, esaminiamo ancora la prospettiva metodologica che il primo assunto di Melandri stabilisce. Se si accetta l'ipotesi dell'origine "mimetico-analogica", e si conviene sul fatto che quest'origine coincida con una rimozione del pensiero extra-logico dalla sfera della conoscenza, si rende allora improrogabile una riflessione critica sul metodo con cui si studiano e si classificano i generi letterari. Come sottrarsi, altrimenti, al rischio della ripetizione e del rinnovamento di questo rimosso? Soprattutto nel caso che lo studio dei generi venga inteso come lo sviluppo di una tassonomia logica e sul carattere estensionale della relazione che permette di sussumere le singole opere sotto l'insieme più ampio del genere artistico. Se lo studio dei generi viene inteso come sviluppo di una catalogazione ordinata, come non ridurre le opere d'arte a individui logici definiti dall'appartenenza o meno alle classi concettuali definite secondo i caratteri

---

<sup>33</sup> G. Genette, *Introduzione all'architetto*, cit., p. 66.

intensionali dei generi? La storia della poetica e della retorica potrebbe rileggersi, secondo le categorie di Melandri come una lunga guerra tra la logica e l'analogia per il possesso della conoscenza delle opere d'arte. Questa rilettura dovrebbe delineare le progressive conquiste della logica, e la sua trionfale avanzata segnata dalla riduzione della relazione espressiva di imitazione/partecipazione a una relazione tra individuale/universale che può concepirsi, alternativamente, come induttiva o deduttiva. Il genere può ridursi a classe logica per astrazione empirica e media delle caratteristiche specifiche e comuni a più opere differenti; oppure il genere viene interpretato come una classe logica per definizione, di cui è possibile determinare l'intensione attraverso la descrizione di alcune proprietà esterne alla produzione delle opere, ma riconducibili a una totalità sistematica, in modo tale da rendere possibile a priori una "deduzione" delle opere realizzabili, siano esse realmente esistenti o meno. Quasi cent'anni fa, Benjamin criticava queste due opzioni con le seguenti parole: «Se l'induzione riduce le idee a concetti, rinunciando alla loro articolazione e al loro ordinamento, la deduzione fa lo stesso proiettandole in un *continuum* pseudologico<sup>34</sup>». Ma se la relazione tra generi e opere, tra genere e genere, e tra sistema dei generi e arte non possiede uno statuto logico, se essa è del tutto governata da ordini di tipo storico e analogico<sup>35</sup>, come andrebbe ripensato il sistema dei generi letterari? E con quale metodo si potrà allora individuare, nei fenomeni – nelle opere d'arte – la loro manifestazione generica? Come la si potrà poi descrivere? Melandri

---

<sup>34</sup> W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, p. 88.

<sup>35</sup> Queste domande e il tentativo di risolverle attraverso un ambizioso programma di interpretazione storico-dialettica dei generi che non li degradi a classi logiche, bensì li consideri come *famiglie storiche*, e forme particolari di giudizi tipologici si pongono al centro della teoria letteraria proposta da Hans Robert Jauss. «L'opera letteraria è condizionata dall'alterità, cioè dal rapporto con una coscienza e forma di comprensione diversa [...] proprio questo rivela la natura graduale del fenomeno e la "legittima trasformabilità" ei generi letterari, a patto che si sia disposti a concepire non più in modo sostanzialistico il concetto classico di genere letterario. Questo richiede che non si attribuisca ai "generi" letterari (che ormai del resto vanno chiamati così solo in senso metaforico) nessun'altra universalità, se non quella che appare nella trasformazione della loro manifestazione storica». Cfr. H. R. Jauss, *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, in Id., *Alterità e modernità nella letteratura medievale*, trad. it. di M.G. Saibene Andreotti e R. Venuti, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 222-223.

mostra come queste domande ci permettano di avvicinare un aspetto inusuale la teoria platonica delle idee e come, alla loro luce, possa mutare l'interpretazione della relazione mimetica e metessica che collega le idee ai fenomeni. Sulle tracce di questa nuova interpretazione, egli sonda le radici medico-eracleitee alla base della dottrina delle idee e a rintraccia nella loro dottrina le tracce di una radice del pensiero platonico differente dalla logica eleatica<sup>36</sup>. Altrettanto Benjamin, nella sua premessa gnoseologica allo studio del *Dramma Barocco*, torna al banchetto platonico per concepire il rapporto che, nei fenomeni, coniuga esperienza bellezza e conoscenza della verità<sup>37</sup>. Senza dovere a nostra volta immergerci nella barba di Platone, è Melandri stesso che ci indica una soluzione metodologica capace di sfuggire alla degradazione dei generi a classi concettuali:

Il concetto primitivo che sta alla base dell'analogia par dunque essere la comparazione. La proporzione comparativa sta così alla radice sia dell'analogia quantitativa o proporzione vera e propria, sia dell'analogia così detta qualitativa [...] L'analogia qualitativa diventa un caso degenerativo di comparazione, così come quella quantitativa ne è uno perfettivo [...] Un'analogia puramente qualitativa si riduce a mero giudizio di somiglianza, il quale è a due termini e non a quattro. La proposizione "a è simile a b" non ha nulla di comparativo e va considerata una forma di predicazione sui generis. D'altra parte si può benissimo considerarla come il limite di degenerazione di un'originaria comparazione<sup>38</sup>.

Trova qui la sua giustificazione l'applicazione del metodo comparativo allo studio del frammentario. La comparazione rappresenta la sola via percorribile per avvicinarsi alle specificità di questo "genere" senza ridurlo a una prospettiva logica che ne renda impensabile l'evenienza. Nella comparazione delle teorie di Schlegel e Blanchot non ci si pone l'obiettivo di ricondurre le loro caratteristiche singolari a un concetto logico che sia in grado di riportarle a un minimo comune denominatore. Comparare significa qui piuttosto tracciare un rapporto intensivo tra proprietà comuni, senza per questo cedere alla media statistica e alla normalizzazione del concetto universale. Nei fenomeni considerati l'analogia comparativa mira ad

---

<sup>36</sup> Cfr. E. Melandri, *I generi letterari e la loro origine*, cit., pp. 45-47.

<sup>37</sup> Cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 75-76.

<sup>38</sup> E. Melandri, *La linea e circolo*, cit. pp. 236-237.

esprimere il grado di partecipazione a un'idea che, pur fondandoli, solo in essi trova la propria consistenza. Lo scopo ultimo di una comparazione è la conoscenza indiretta di ciò che caratterizza le singolarità degli oggetti comparati. Questa conoscenza è indiretta perché può emergere soltanto dal rapporto arbitrario che la comparazione istituisce tra gli oggetti, dalla loro reciproca interazione e dalla seguente analisi rigorosa del campo di analogie e alterità che si è così venuto a determinare. Di conseguenza, comparare equivale ad aprire uno spazio di mobilità e di comunicazione degli attributi che le affinità tra fenomeni distanti manifestano. Questo spazio deve rendere possibile, a un tempo, la differenza e l'indifferenza dei poli comparati. Il paradigma teorico del metodo comparativo, il suo modello ideale, può quindi essere stabilito nell'attività traduttiva, laddove il concetto di "traduzione" non sia inteso come "riproduzione" dell'originale, necessariamente misurata sul grado di fedeltà all'"autentico". Il concetto di traduzione che fa da modello alla comparazione andrebbe piuttosto inteso come un momento interno alla storia del testo originale; un'immagine che si stacca dall'originale e in cui esso persiste a vivere pur trapiantato in un'altra costellazione storico-geografica. La traduzione riuscita fornisce un'immagine testuale, in cui la sudditanza verso la parola del testo originale inizia a vacillare. Le differenze tra le lingue e tra i tempi si urtano, e, nell'energia che questi urti producono, si disintegra il concetto stesso di originalità. Ciò a cui la nostra comparazione aspira è l'esposizione di questa unità ideale che riunisce le due teorie; la percezione dell'aria di "famiglia" che esse condividono. Questa unità ideale non si lascia intaccare dalle differenze singolari dei fenomeni che comprende. La comparazione delle riflessioni di Schlegel e di Blanchot si propone di indicare, con un certo e ineliminabile margine di approssimazione, la zona teoretica da cui la pratica della scrittura frammentaria trae origine, e in cui essa diviene pensabile e, parzialmente, realizzabile.

Data l'origine mimetico-analogica dei generi letterari, la comparazione può essere legittimamente applicata agli studi di "genere". Per giustificare il nostro utilizzo del metodo comparativo, non ci resta dunque che rispondere affermativamente alla domanda: il frammentario è un "genere letterario"? A questa domanda, però non è possibile dare una risposta immediata. Essa solleva due ordini di problemi la cui soluzione richiede alcuni passaggi ulteriori. *In primis*, dev'esser confutata la tesi

secondo cui Schlegel e Blanchot, sostenendo l'esigenza di un superamento delle rigide separazioni tra i generi letterari, rappresenterebbero una linea teorica *tout court* contraria ai generi. Come si potrebbe parlare di un "genere frammentario" se i suoi maggiori teorici fossero per principio contrari a qualsiasi sistema dei generi? In secondo luogo, ci si deve interrogare sulla modalità in cui il "frammentario" può dirsi, o meno, un genere letterario.

In aperta polemica con la teoria blanchotiana, un articolo di Todorov descrive le premesse alla base della mescolanza dei generi, per poi confutarne la validità. La polemica possiede spesso un fiuto migliore per le affinità storiche rispetto allo studio disinteressato. Nel giro di due frasi, l'analisi di Todorov riunisce la prospettiva del romanticismo di Jena e quella di Blanchot sotto le insegne gemelle del "moderno" e della "trasgressione contro il sistema dei generi":

Ce serait même un signe de modernité authentique chez un écrivain qu'il n'obéisse plus à la séparation des genres. Cette idée, dont on peut suivre les transformations depuis la crise romantique du début du XIXe siècle (bien que les Romantiques allemands eux-mêmes aient été de grands bâtisseurs de systèmes génériques), a trouvé de nos jours un de ses plus brillants porte-parole en la personne de Maurice Blanchot. Plus fortement que quiconque, Blanchot a dit ce que d'autres n'osaient penser ou ne savaient formuler : il n'y a aujourd'hui aucun intermédiaire entre l'œuvre particulière et singulière, et la littérature entière, genre ultime ; il n'y en a pas, car l'évolution de la littérature moderne consiste précisément à faire de chaque œuvre une interrogation sur l'être même de la littérature<sup>39</sup>.

La polemica ha però tanto fiuto quanto appetito, e così l'impazienza della cattura, porta in luce il desiderio del cacciatore, che si ritrova a bocca asciutta. Nelle posizioni di Blanchot (e in alcune affermazioni di Schlegel), Todorov non esita a riconoscere uno scetticismo radicale verso la teoria dei generi. Da questo avamposto, diviene molto facile mostrare che Blanchot si contraddice quando, nei suoi testi critici, egli fa uso dei generi letterari. I romantici sono evidentemente incoerenti quando riflettono sui generi antichi e moderni. Forse queste "riflessioni" e questo "uso"

---

<sup>39</sup> T. Todorov, *L'origine des genres*, in Id., *Les genres du discours*, Éditions du Seuil, Paris, 1978, p. 44.

avrebbero potuto far dubitare Todorov della sua interpretazione. Ma il critico non mostra segni di ripensamento; egli rinnova la datata confutazione contro gli scettici e vibra il suo colpo finale contro ogni teoria della “mescolanza dei generi”: è possibile negare (o, in questo caso, trasgredire) soltanto ciò (le norme di genere) di cui si presuppone l’esistenza. Attenendosi a questa linea argomentativa, si accorcia notevolmente la distanza che separa le teorie di Schlegel e Blanchot da quelle di Croce<sup>40</sup>, eppure è ovvio che le riflessioni dei due non hanno nulla a che spartire con il nominalismo del partenopeo. La stoccata di Todorov sembra mancare il suo bersaglio. Per comprendere le ragioni di questo “colpo a vuoto”, è sufficiente porsi una domanda: in che modo dalla «non-separazione dei generi» Todorov deduce l’«abolizione del sistema generi»<sup>41</sup>? La prima negazione non sembrerebbe implicare necessariamente la seconda, pertanto questa implicazione avrebbe potuto emergere solamente attraverso un’interpretazione delle teorie romantiche e di Blanchot, che, per certo, sono fautori della prima. Se questo momento interpretativo è pressoché assente nella polemica di Todorov è perché la sua teoria, fondandosi sulla distinzione logica dei generi, rende l’implicazione necessaria. Poche pagine dopo, questo principio viene espresso a chiare lettere:

Les genres sont donc des unités qu’on peut décrire de deux points de vue différents, celui de l’observation empirique et celui de l’analyse abstraite. Dans une société, on institutionnalise la récurrence de certaines propriétés discursives, et les textes individuels sont produits et perçus par rapport à la norme que constitue cette

---

<sup>40</sup> Su questo paragone, si cfr. anche T. Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 1977, pp. 9-10.

<sup>41</sup> L’espressione “abolizione del sistema dei generi” viene utilizzata da Szondi per problematizzare quello che parrebbe essere l’obiettivo finale della teoria di Schlegel. (Cfr. P. Szondi, *Poetica dell’idealismo tedesco*, cit., p. 125 e p. 132). In realtà, benché le distinzioni rigide tra i generi vengano meno nella prospettiva storica di Schlegel, il concetto stesso di genere potrebbe essere abolito soltanto nell’assoluto medium delle forme dell’arte. Questo assoluto, tuttavia, può manifestarsi e apparire soltanto attraverso le forme generiche, i loro rapporti e le concrete opere d’arte che ne sono il prodotto. Sinteticamente: Szondi pensa la negazione secondo delle categorie dialettiche; Todorov secondo categorie logiche. Pertanto, quando questi due autori mostrano la connessione tra la “mescolanza” e l’“abolizione” dei generi, non stanno affermando esattamente la stessa cosa.



codification. Un genre, littéraire ou non, n'est rien d'autre que cette codification de propriétés discursives<sup>42</sup>.

Todorov non si accorge di rendere ideologicamente universale questo principio della sua teoria e, in questo modo, egli concepisce la sua disamina delle posizioni “trasgressive” come una critica immanente ad esse. Ma ciò che Blanchot e i romantici rifiutano è precisamente la validità di quel presupposto logico. È quantomeno segno di un pensiero poco liberale criticare delle teorie sulla base di un principio ad esse estraneo, per poi – in virtù di questa critica – affermare la validità di quel principio. La polemica di Todorov contro le teorie della mescolanza diviene ora più perspicua. A differenza di quanto dichiarato, in essa non si trattava di difendere la validità storica e strutturale del sistema dei generi contro una “modernità” effimera e superficiale. Essa intendeva piuttosto sminuire e ridurre al silenzio le posizioni di chi, come Schlegel e Blanchot, nel sistema dei generi valorizza il momento dinamico metamorfico e concepisce il rapporto tra opera, genere e arte più secondo categorie analogico-mimetiche che secondo schemi logico-deduttivi. In questa sfasatura tra il dichiarato e il perseguito, si maschera una contrapposizione tra due differenti *ideologie* del genere letterario. Nella definizione di genere di Todorov, e nell'asprezza della sua polemica, vengono in luce le resistenze di chi, facendo appello a un principio d'identità forte e al primato della logica, rifiuta qualsiasi realtà a ciò che Melandri chiama l'«extra-logico». Sostenere che le teorie di Blanchot (e alcune posizioni schlegeliana) siano immediatamente contrarie ai “generi” è vero soltanto a patto di interpretare la questione dei generi secondo un'impostazione (ideo)logica. È infatti certo che le sensibilità artistiche dei due autori siano avverse a qualsiasi riduzione dei generi a mere classi concettuali, ma ciò non significa ancora che esse siano avverse *tout court* ai generi letterari. In fondo, non si può dire che la polemica di Todorov manchi il bersaglio, ma bisogna altresì ammettere che la forza del colpo si ripercuote anche su chi lo ha menato: essa illumina a giorno che, nella lotta per il possesso del “campo letterario”, non si può rinunciare a una “scelta di campo”.

Sul finire degli anni '20, Benjamin aveva già dimostrato che Friedrich Schlegel concepiva il rapporto tra opera e genere secondo categorie analogiche. La teoria

---

<sup>42</sup> T. Todorov, *L'origine des genres*, cit., p. 49.

schlegeliana dei generi si innesta su di una reinterpretazione del procedimento riflessivo fichtiano. Questa reinterpretazione si svincola dalle posizioni ontologiche fichtiane – dalla posizione del soggetto assoluto nel principio d'identità e dall'intuizione intellettuale – e sviluppa un concetto di medium riflessivo delle forme<sup>43</sup>. Nel passaggio dalla gnoseologia alla critica artistica, Benjamin fa vedere in che modo il Romanticismo concepisca i generi letterari come forme riflesse, e analizza i pregi e i difetti di questa teoria<sup>44</sup>. L'inimicizia di Schlegel per ogni riduzione dei generi letterari a classi logiche si rende qui evidente<sup>45</sup>:

Poiché l'organo della riflessione artistica è la forma, l'idea dell'arte è definita come medium di riflessione delle forme. In esso tutte le forme di esposizione si connettono in modo continuo, trapassano l'una nell'altra e si riunificano fino alla forma d'arte assoluta, che è identica all'idea dell'arte. L'idea romantica dell'unità dell'arte consiste, dunque, nell'idea di un continuum delle forme. Per chi la osservi, ad esempio, la tragedia sarebbe connessa in modo continuativo al sonetto<sup>46</sup>.

Per esprimere l'individualità dell'unità dell'arte, Schlegel ha teso i suoi concetti all'eccesso e ha raggiunto un paradosso. [...] Schlegel vi ha interpretato un motivo valido e prezioso in modo erroneo. Questo motivo consisteva nello sforzo di proteggere il concetto di idea dell'arte dal fraintendimento per cui l'idea sarebbe un'astrazione dalle opere d'arte empiricamente date. Egli volle determinare questo concetto come un'idea nel senso platonico [...] e perpetrò la vecchia mescolanza di astratto e universale quando, per questa ragione, credette di doverlo rendere un individuo<sup>47</sup>.

Il paradosso qui nominato è quello dell'estremo nominalismo, ovvero la predicazione di un singolare al singolare. Sebbene questa predicazione non possa dare luogo ad alcuna conoscenza scientifica, non è per questo del tutto paradossale, né inutile alla scienza stessa. Melandri vi attribuisce, citando la prassi ippocratica dello *hístóron*,

---

<sup>43</sup> Cfr. W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., pp. 65-66 e 91-92.

<sup>44</sup> A proposito della trasposizione dei "generi" in "forme" si veda anche l'interpretazione di Szondi, cfr. P. Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, cit., pp. 127-129.

<sup>45</sup> Si cfr. anche il frammento 434 di *Athenaeum*.

<sup>46</sup> W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., pp. 113-114.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 115.

il potere di un ammonimento perpetuo. Alla base del progetto frammentario e della temporalità che lo costituisce sta precisamente questo rapporto aleatorio e contingente tra individuale ed individuale.

Sessant'anni dopo la dissertazione di Benjamin, Derrida rileva questa forma di trasgressione riflessiva della logica anche nella scrittura di Blanchot<sup>48</sup>. Il suo commento più chiaro in merito si concentra sul testo de *La folie du jour* e mostra come quest'opera – riflettendo implicitamente sulla propria determinazione generica – sia una critica contro ogni classificazione logica. La scrittura di Blanchot inscena la propria generalità, ma questa messinscena è, al contempo, una continua revoca in dubbio del significato di appartenere a un genere. L'opera afferma l'impossibilità di praticare il genere a cui, nondimeno, essa sembra formalmente appartenere; si delimita e, al contempo, si deborda. «Praticando satiricamente tutti i generi, consumandoli ma non lasciandosi mai saturare da un catalogo dei generi» *La folie du jour* di Blanchot fa «girare la *rosa dei generi* di Petersen come un sole folle. E non lo fa soltanto nella letteratura, perché sfuggendo i bordi che separano modo e genere, essa ha anche debordato e diviso i limiti tra la letteratura e i suoi altri<sup>49</sup>». A Derrida non sfugge la vicinanza di questa esposizione ironica alla teoria romantica delle forme riflessive<sup>50</sup>. Egli vede nel Romanticismo e nella sua «ripetizione generale di

---

<sup>48</sup> Un espresso riferimento alla concezione analogica che sottende il pensiero blanchotiano della scrittura si trova trascritto nell'introduzione alla raccolta *Blanchot Romantique*: «Put differently, Blanchot's dying subject involves a redistribution of the scene in which thought and writing have hitherto been staged so as to effect a displacement from the unifying, continuous, dialectical (logical) movement of philosophical discourse – or at least of one of its most enduring traditions, what Blanchot calls 'l'idéologie du continu' – to the fragmentary, discontinuous, non-dialectical (ana-logical) movement demanded, according to him, by literary dis-course». (J. McKeane e H. Opelz (a cura di), *Blanchot Romantique. A collection of essays*, Peter Lang Ag, European academic publishers, Bern 2011, p. 30). I curatori vorrebbero riconoscere proprio in questa dislocazione radicale del pensiero logico una differenza tra la prospettiva di Blanchot e quella del romanticismo di Jena. Come si vedrà questa prospettiva, a nostro avviso, si fonda su una concezione parziale del romanticismo, e, più in particolare, su una misinterpretazione della concezione schlegeliana del frammentario.

<sup>49</sup> J. Derrida, *La legge del genere*, in Id., *Paraggi. Studi su Blanchot*, trad. it. di S. Facioni, Jaca Book Milano 2000, p. 334.

<sup>50</sup> Va menzionato il fatto che il testo de *La legge del genere* proviene da una conferenza tenuta a Strasburgo un anno dopo la pubblicazione de *L'absolu littéraire*, di Lacoue-Labarthe e Nancy. La

tutte le pieghe che in se stesse rapportano, accoppiano, e dividono la *physis* o il *genos* attraverso il genere, tutti i generi del genere<sup>51</sup>», l'origine del concetto moderno di letteratura, concetto che sfugge a qualsiasi delimitazione critica o storica. Infatti, la possibilità stessa di questa delimitazione discenderebbe già da un'accettazione dei presupposti romantici. Secondo Derrida, le teorie romantiche e blanchotiane sorpassano la critica storica perché la debordano in se stessa, producendo un circolo infinito di raddoppiamenti. Questa ripetizione mimetica raddoppiata sospende (pur mantenendola) la distinzione tra un prima e un dopo (il romanticismo? Blanchot?), così come la distinzione tra letteratura e mondo.

Prima di passare interrogare la questione del debordamento della temporalità storica a cui il commento di Derrida accenna, ci resta però ancora da comprendere in che modo il frammentario possa dirsi (se così può dirsi) un "genere". A questo proposito, vale la pena tornare alla dissertazione di Benjamin sulla critica romantica. Nel prosieguo della sua lettura, Benjamin individua nella teoria del romanzo schlegeliana la chiave di volta intorno a cui ruota la teoria estetica romantica (ivi compresa la teoria dei generi). Secondo l'interpretazione benjaminiana, il romanzo può assumere questo ruolo per due qualità specifiche inerenti alla sua forma. *a)* La sua esposizione è caratterizzata da un'assoluta libertà verso i propri materiali. Il romanzo può permettersi di interrompere il corso dell'azione rappresentata e dell'emozione estetica attraverso l'inserimento di altre forme espressive (elenchi, riflessioni didascaliche, diari, componimenti poetici, disegni, documenti storici etc...), senza per questo distruggere completamente la propria forma espositiva. Questa possibilità

---

*pars destruens* dell'argomentazione di Derrida si concentra sulla teoria dei generi che Genette promuove in un articolo, solo in seguito divenuto libro, sotto il titolo, *Introduzione all'architetto*. In quest'opera Genette distingue i generi dai modi e ricostruisce la teoria dei generi romantica come un fraintendimento della poetica antica. Il romanticismo confonderebbe i modi, per generi, e la sua poetica sarebbe inficiata da questa originaria confusione. Genette non fa menzione, tuttavia, della scrupolosa attenzione filologica di Schlegel verso gli antichi, né del fatto che la concezione romantica si fondi su una filosofia della storia che presuppone la più netta separazione tra i generi puri della classicità ("i modi") e quelli impuri che si sono formati con l'avanzare della cultura artificiale ("i generi" per l'appunto). Sulla distinzione tra "cultura naturale" e "cultura artificiale" in Schlegel, si veda P. Szondi, *Poetica e filosofia della storia*, cit., pp. 268-275.

<sup>51</sup> J. Derrida, *La legge del genere*, cit., p. 308.

può essere estesa anche a riflessioni critiche sulla struttura stessa dell'opera (per restare ai primi esempi storici di romanzo: si pensi alle fortificazioni in miniatura e alle linee curve del *Tristram Shandy*) oppure a riflessioni metafisiche sulla distinzione stessa tra realtà e finzione (è noto l'amore dei romantici per il capolavoro di Cervantes). In questa possibilità, viene in luce la caratteristica riflessività che Schlegel elogia nella sua critica al *Meister* goethiano: nel prodotto concluso, nell'opera, viene ad essere riprodotto, in miniatura, il processo stesso della sua generazione- L'opera conserva in sé un'infinita potenzialità di passare all'opera che si rigenera ad ogni lettura, e che la sottrae a qualsiasi necessario riferimento a una genericità esterna ad essa. Il romanzo rappresenta un paradigma artistico quasi perfetto di quell'ironia che Schlegel definisce: «parabasi permanente». b) Nella differenza specifica tra il romanzo moderno e l'epopea antica, vale a dire nell'uso della prosa come originale indifferenza metrica in cui si possono trovare, come liquefatte in essa, tutte le forme metriche dei versi. La prosa rappresenta una possibilità espressiva capace di trascendere le differenze stilistiche che separano i generi e farle trapassare costantemente l'una nell'altra. Benjamin può addirittura scrivere: «Spesso si è affermato che il romanzo non è un genere fra gli altri, che il genere poetico romantico non è uno fra molti, che sono, bensì idee. [...] l'idea della poesia è la prosa<sup>52</sup>». La teoria schlegeliana del romanzo mira, dunque, alla possibile indifferenza tra arte e riflessione sull'arte attraverso la dissoluzione delle differenze di genere in un medium formale caratterizzato da una continuità superiore e la prosa fornisce al romanticismo di Jena un paradigma per questo medium<sup>53</sup>.

Seguendo l'interpretazione benjaminiana, Schlegel eviterebbe di ridurre i generi a classi concettuali attraverso l'applicazione letteraria della gnoseologia fondata sulla riflessione formale. L'esito più maturo di questa applicazione si darebbe a vedere nella sua teoria del romanzo. A differenza di tutte le altre forme artistiche, il romanzo

---

<sup>52</sup> W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, p. 125.

<sup>53</sup> Può essere qui individuato lo scarto che separa il pensiero estetico del romanticismo da quello di Hegel. Il filosofo considera la prosa soltanto nel suo aspetto impoetico, e nel romanzo non vede un potenziamento della *poiesis*, ma un suo momento di decadenza e di trapasso nella sfera della rappresentazione filosofico scientifica. Il romanzo è un frutto tardivo, nell'autunno dell'arte, nel cui gusto dolciastro e pastoso si lascia presentare l'arida prosa della vita e del pensiero.

non si limiterebbe a concretizzare il proprio genere ed esprimere, attraverso di esso, la sua partecipazione all'idea dell'arte. Il romanzo, in virtù della sua forma liquida e proteica, può attraversare ogni genere, ed è così in grado di esprimere il collegamento tra le opere e l'idea dell'arte: il romanzo deborda il genere e ne è la sua espressione mimetica. In questo modo, viene anche a cadere la distinzione tra poetica e poesia: non può più essere pensata una scienza che, dall'esterno, interroghi e dica la verità della poesia; è la poesia stessa che riflette su di sé ed esibisce il proprio rapporto al vero. Il romanzo diviene il genere dei generi realizzazione pura di quel «genere romantico» che è «più di un genere e al contempo l'arte stessa della poesia<sup>54</sup>». Il romanzo ricapitola il sistema dei generi esponendolo nella sua continua rigenerazione riflessiva: manifestazione suprema dell'idea della poesia nella sua indifferenza prosaica.

Possiamo ora chiederci: la teoria del romanzo rappresenta l'*unico* paradigma possibile per l'esposizione dell'idea nell'opera d'arte che il Romanticismo abbia teorizzato? Schlegel ha davvero risolto il rapporto tra opera e assoluto soltanto nel concetto di prosa? Posta di fronte a queste domande, la lettura di Benjamin diviene assai meno consistente. Essa, dapprima, cade in contraddizione: se la teoria schlegeliana dell'individualità dell'arte veniva criticata come confusa e misticheggiante, ora, invece, si sostiene che: «Nella figura della prosa, l'idea della poesia ha trovato quell'individualità ricercata da Schlegel<sup>55</sup>». Successivamente – dopo avere sviluppato il concetto di prosa in riferimento ad alcune riflessioni di Novalis e di Hölderlin –, Benjamin si vede costretto ad ammettere che la prosa non sembra porsi al centro degli interessi poetici di Schlegel. Nel commento del romanzo *Lucinde*, questa discrepanza si aggrava: più che al discioglimento prosaico delle forme, Schlegel sembra maggiormente interessato alla loro varietà e giustapposizione<sup>56</sup>. Come spiegare questa incongruenza tra teoria e fenomeno? Forse Schlegel non è stato all'altezza del suo stesso pensiero? Più di una volta, pur senza mai affermarlo in modo così diretto, Benjamin sembra propendere verso questa

---

<sup>54</sup> A 11

<sup>55</sup> W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., p. 125.

<sup>56</sup> Cfr. *Ivi*, p. 127.

soluzione interpretativa. Eppure, poco prima della sua critica all'erroneo concetto di individualità di Schlegel, Benjamin aveva citato il frammento 242: «Non esistono forse individui che racchiudono in sé interi sistemi di individui?»<sup>57</sup>. Questo occholino romantico verso la monadologia leibniziana avrebbe potuto indicare a Benjamin un'altra via per concepire i modi con cui Schlegel intende il rapporto espressivo tra individuo e idea. Se Benjamin avesse seguito con la sua consueta acutezza questo indizio, si sarebbe sicuramente accorto che Schlegel ha in mente un altro paradigma per il medium delle forme. Egli avrebbe dunque evitato di schiacciare il pensiero di Schlegel su quello di Novalis, che su questo aspetto si trova molto più vicino alle soluzioni organiche di Schelling, rispetto a quelle chimiche e caotiche dell'amico di gioventù.

Lacoue-Labarthe e Nancy hanno visto con maggiore chiarezza questa distanza tra le due soluzioni mimetiche del rapporto all'assoluto dell'arte<sup>58</sup>. Nel romanticismo di Jena, essi distinguono due vie, tra loro spesso intrecciate, con cui il frammentario si rapporta all'assoluto dell'arte. La prima via sarebbe quella più prossima a Novalis. Essa rappresenta la soluzione "liquida" del rapporto: la molteplicità dei frammenti viene incorporata e dissolta per intussuscezione nella totalità infinita dell'assoluto. Questa via conduce direttamente a mettere in comunicazione prosa e frammenti; o, come si potrebbe anche dire, a risolvere questi ultimi nella continuità assoluta e nell'indifferenza tra le forme della seconda. La seconda via sarebbe quella preferita da Schlegel, che i due autori definiscono secondo la categoria dell'"energia". Con l'utilizzo di questo termine essi vorrebbero cogliere due aspetti del pensiero schlegeliano e assemblarli in uno. Da un lato, Nancy e Lacoue-Labarthe riconoscono la forza formativa presente in ogni singolo frammento – il suo essere, virtualmente, parte astratta e totalità in divenire del sistema; dall'altro, essi sembrano invece volere interpretare il pensiero schlegeliano come dominato dalla forma determinata e dall'atto, piuttosto che dalla potenza e dall'infinito. Il rapporto espressivo tra frammento e assoluto, sarebbe allora pensato da Schlegel come *mise-en-œuvre, energie* dell'assoluto. Questa interpretazione dei due filosofi francesi ci sembra

---

<sup>57</sup> A 242.

<sup>58</sup> Cfr. Ph. Lacoue-Labarthe e J. L. Nancy, *L'absolu littéraire*, cit., p. 79.

forzata. Essa non soltanto dipende da un concetto di “energia” che è rinvenibile soltanto nel frammento 375, ma, attraverso di essa, il pensiero di Schlegel sembra nuovamente teso verso un’unità attuale dell’assoluto, più che sulla collezione delle varie forme che in esso si manifestano<sup>59</sup>. Superando questa visione critica che tende a schiacciare il profilo di Schlegel su quello di Novalis (o, peggio ancora, su quello di un Hegel non pervenuto a sé stesso) possiamo vedere come la teoria schlegeliana del frammentario rappresenti di per se stesso un paradigma, al pari del romanzo, per un’espressione mimetica del rapporto tra opera e genere. Nei *Fragments*, Schlegel non pensa il rapporto all’assoluto come una dissoluzione delle singolarità, né come una messa-in-opera dell’assoluto, infatti «ogni individuo costituisce una massa<sup>60</sup>». Il frammentario schlegeliano mira a esibire il rapporto tra individui, il loro contatto, come la scarica di un cortocircuito: «L’arguzia  $\rho$  [retorica] è vibrante di brevi colpi – mira all’assoluta diversità degli individui<sup>61</sup>»; «La separazione dei generi degli oggetti eterni tramite una combinazione contrastante; unificazione degli individui tramite l’elemento combinatorio nell’arguzia<sup>62</sup>». L’arguzia traduce in italiano il *Witz*, *l’esprit de finesse*, lo spirito in quanto effervescenza incontrollabile, la trovata spiritosa fulminea che anticipa la riflessione. Nelle scariche riflessive del *Witz*, nei suoi cortocircuiti di senso, vengono a prodursi una serie di riflessioni che, come delle scintille elettriche, provocano delle intermittenze luminose in cui si manifesta il medium assoluto delle forme. Lo spirito di Schlegel si impegna maggiormente nella collezione delle forme e nella loro scomposizione, più che nel lavoro sistematico teso alla loro riunificazione. Egli va immaginato come un segugio sulle tracce delle immagini e delle affinità segrete che si celano oscuramente in ogni monade<sup>63</sup>. Il gusto per il *Witz*, e per la capacità di trovare un senso effimero anche agli accostamenti più

---

<sup>59</sup> Come si mostrerà nell’ultimo capitolo, le forzature presenti in questa lettura dipendono strettamente dall’interpretazione blanchotiana del frammento 206 e dalla necessità di distinguere la scrittura frammentaria di Blanchot da qualsiasi nefasta eredità romantica. Il centro di questa distinzione sarà il concetto di inoperosità che determina la teoria estetica di Blanchot.

<sup>60</sup> F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit., p. 210.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Il penultimo frammento di *Lyceum* recita: «I Romani sapevano che l’arguzia è una facoltà profetica; la chiamavano “naso”». (F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit., p. 14).



bizzarri e strampalati trovano qui la loro motivazione. La sensibilità schlegeliana si volge verso l'accumulo disorganizzato e caotico, verso un'abbondanza promiscua delle forme singolari; se questa miscela esplosiva prelude a un sistema qualsiasi, essa lo fa soltanto attraverso una dialettica di folgorazione dei contrari. Per questo riteniamo che la via schlegeliana non debba essere caratterizzata come "energica", bensì come "elettrica". Schlegel ha spesso indicato questa qualità del *Witz*, nel modo più dirompente in un frammento critico pubblicato su *Lyceum*:

Un'idea arguta [Ein witziger Einfall] è una scomposizione di materie spirituali che dunque prima dell'improvvisa separazione dovevano essere intimamente mescolate. L'immaginazione deve esser saturata con ogni forma di vita, prima che possa venire il momento di elettrizzarla mediante la frizione libera di socialità, tanto che l'eccitazione provata dal più lieve contatto amichevole o ostile possa carpirne folgoranti scintille e raggi luminosi o sonori colpi<sup>64</sup>.

Se il frammentario rappresenta per Schlegel il genere in cui i generi si trovano riuniti attraverso la loro separazione, la loro distanza e il campo elettrico che in essa si viene a creare, lo stesso vale anche nel caso di Blanchot? Commentando l'utilizzo della scrittura frammentaria nei *Poème pulverisé* dell'amico Char, Blanchot utilizza queste parole. Esse cancellano (o raddoppiano) qualunque dubbio rimanente:

[le «frasi» quasi separate che tanti dei suoi poemi ci propongono] danno un senso dell'ordine che esse destinano ad un avvenire di parola. Ordine di un tipo nuovo, che non consisterà nell'armonia, nella concordia o nella conciliazione, ma accetterà la disgiunzione o la divergenza come il centro infinito sulla base del quale, attraverso la parola, deve stabilirsi un rapporto: un'organizzazione che non compone ma giustappone, ossia lascia *esterni* gli uni rispetto agli altri i termini che entrano in relazione, rispettando e riservando questa *esteriorità*, quella distanza, come il principio – sempre già destituito – di ogni significato. [...] Ordine al livello dello scompiglio<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>65</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, trad. it. di R. Ferrara, Einaudi, Torino 2015, pp. 373-374.

Il frammentario si rapporta al sistema dei generi come ordine al livello dello scompiglio: rapporto continuo tra esteriorità che comunicano tra di loro attraverso una partecipazione senza inerenza; rapporto di mimesi continua tra immagini senza referente ultimo. La comparazione e l'analogia sono le uniche vie percorribili per avvicinarsi a quell'esperienza della letteratura che il "genere frammentario" inaugura, ma che sembra sempre in procinto di richiudere immediatamente dietro di sé.

### III. Permanenza e persistenza

L'intrinseca temporalità dei generi letterari è il secondo assunto che struttura il testo di Melandri. Egli lo tratteggia brevemente prima di passare alla più distesa esposizione della preistoria e post-storia della dottrina delle idee di Platone. Innanzitutto, Melandri stabilisce la possibilità di fare storia soltanto degli oggetti intrinsecamente temporali, tracciando la distinzione tra una temporalità intrinseca da una temporalità estrinseca. Nel primo caso, l'oggetto contiene il tempo come sua «*variabile interna e vincolata al suo esserci*»<sup>66</sup>, nel secondo invece il tempo compare come variabile libera, da cui l'oggetto è del tutto indipendente. In questo senso, Melandri sostiene che dell'uomo sarebbe possibile una storia, di Dio, no; della fisica si può fare la storia, non altrettanto per quanto riguarda il principio di conservazione dell'energia. Attraverso questo distinguo, sembra delinearsi uno stabile confine tra l'ambito della storia e quello della natura, e si prospetta un metodo per classificarne i rispettivi campi d'indagine. L'analisi di Melandri, tuttavia, non è così rozza. Subito dopo avere tracciato questa linea di demarcazione, egli la relativizza secondo un criterio funzionale: il medesimo oggetto può essere considerato e descritto sia da un punto di vista naturale, sia in una prospettiva storica: è sufficiente cambiare la scala delle grandezze temporali utilizzate. Melandri prende l'esempio delle Alpi: secondo una scala temporale commisurata all'esperienza percettiva umana, la catena montuosa è un fatto naturale, astorico; nelle misure impiegate dal geologo, invece, esse sono formazioni piuttosto recenti e "presto" destinate a scomparire. Gli ambiti della natura e della storia variano in funzione degli ordini temporali impiegati nella loro conoscenza. Dopo avere determinato queste distinzioni secondo criteri soggettivi e funzionali, Melandri riflette sulla temporalità che pertiene ai generi letterari e stabilisce la possibilità di tracciarne la storia empirica e trascendentale:

[...] mentre il genere lirico, non importa se a torto piuttosto che a ragione, può apparire atemporale o meglio in una collocazione «estatica» rispetto al suo stesso divenire, che in tal modo risulta emarginato [Melandri si riferisce qui alla concezione

---

<sup>66</sup> E. Melandri, *I generi letterari e la loro origine*, cit., p. 27.

crociana, che ha già criticato in precedenza], tutti gli altri generi sono invece per il loro stesso senso consustanzianti di tempo, da qualunque punto di vista li si voglia assumere, e ciò secondo una peculiarità degna di meditazione. Il tempo di cui si tratta non è infatti quello contestuale di un loro eventuale inserto in una dimensione storica, che potrebbe spiegarne la genesi, crescita e corruzione, non però la ragione della loro originarietà; bensì è il tempo che si manifesta alla «percezione interna» del loro esserci in una «durata pura» in cui è simultaneamente presente nella memoria ciò che per il suo stesso senso non può rappresentarsi come contemporaneo<sup>67</sup>.

Al termine di questo passaggio, il lettore viene rinvio alle teorie di Bergson e Meinong, ma la manifestazione della temporalità dei generi in una “percezione interna”, la ragione che spiega la loro “originarietà”, non viene tratta dalle teorie di questi due filosofi. Il contenuto di questo brano rimanda piuttosto nuovamente allo studio benjaminiano sul dramma barocco di cui – come già dimostra il titolo dell’opera sui generi – la riflessione di Melandri rappresenta una specie di commento talmudico. La temporalità di cui i generi «sono consustanzianti» si manifesta nel concetto origine che Benjamin descrive nella *Erkenntniskritische Vorrede*.

La definizione benjaminiana di origine è nota<sup>68</sup>. Più trascurato, invece, è il fatto che Benjamin la collochi al centro di una disquisizione tecnica sui generi letterari e sul modo di concepirli. Il brano in cui questa definizione compare, è una ricapitolazione delle riflessioni che sono state svolte nel paragrafo precedente:

Non è per costruire un’unità, né tantomeno per trarne un elemento comune, che l’idea raccoglie la serie delle formazioni storiche. Tra il rapporto che il singolare intrattiene con l’idea e quello che con il concetto, non si dà analogia: in un caso, esso cade sotto il concetto e rimane quel che era – singolarità; nell’altro, resta in piedi nell’idea, e diventa ciò che non era – totalità<sup>69</sup>.

Dopo avere stabilito lo statuto extralogico e ideale dei generi letterari, e dopo avere criticato il nominalismo crociano, Benjamin, sviluppa il concetto gnoseologico di

---

<sup>67</sup> E. Melandri, *I generi letterari e la loro origine*, cit., p. 29.

<sup>68</sup> «L’origine, benché sia una categoria assolutamente storica, non ha nulla in comune con la genesi. Per origine non si intende il divenire di quel che è già scaturito, ma al contrario quel che, dal divenire e dal trapassare, scaturisce». (W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 90).

<sup>69</sup> W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 91.

origine. In esso egli prova a ripensare il rapporto temporale con cui il genere letterario viene in luce nelle opere d'arte. Il concetto benjaminiano di origine è una traduzione, in chiave storica, della teoria naturale goethiana degli *urphänomen*<sup>70</sup>. I fenomeni originari, secondo Goethe, raccolgono virtualmente in sé tutte le serie delle forme in cui possono concretizzarsi. Il principale difetto filosofico di questa concezione – che Schiller non mancò di sottolineare – è la confusione tra empirico e trascendentale: come può il fenomeno originario, nella sua singolare apparenza sensibile, possedere altresì la totalità propria all'idea ultrasensibile? La condizione di possibilità di questa confusione va indicata nella posizione intermedia tra natura e storia (necessità e libertà) che il pensiero filosofico ha tradizionalmente attribuito all'arte e, più in generale, all'attività mimetica di produzione delle forme<sup>71</sup>. In un saggio precedente allo studio sul Barocco, Benjamin aveva già mostrato in che modo, nella sua fase matura, Goethe aspirasse a conformare la propria poetica alla teoria naturale dei fenomeni originari. Nell'interpretazione benjaminiana, la poetica di Goethe – cercando di derivare le proprie leggi e la propria attività secondo un processo di imitazione dei processi formativi che caratterizzano la natura – trascura il carattere storico-linguistico dell'attività mimetica umana, con il risultato di abolire la filosofia della storia che i generi letterari sottendono e di immergere nuovamente l'esperienza dell'uomo in quel sostrato mitico, in cui si manifesta l'incompleta rimozione logica

---

<sup>70</sup> Il pensiero di Benjamin manterrà sempre, lungo tutto l'arco della sua produzione, il tentativo di concepire un'applicazione storica delle teorie naturalistiche di Goethe. Nelle note di metodo del progetto dei *Passagenwerk*, possiamo leggere il seguente passaggio in cui Benjamin riflette sull'epistemologia fondamentale del suo ultimo lavoro rimasto incompiuto: «Durante lo studio dell'esposizione simmeliana del concetto di verità in Goethe, mi apparve con molta chiarezza che il mio concetto di origine nel libro sul dramma barocco è una rigorosa e cogente trasposizione di questo fondamentale concetto goethiano dall'ambito della natura a quello della storia. Origine: si tratta del concetto di fenomeno originario trasposto dal contesto pagano della natura a quello ebraico della storia». W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in Id., *Opere complete vol. IX*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 517.

<sup>71</sup> Per una presentazione della questione del rapporto che unisce natura e arte nel pensiero metafisico occidentale, e delle possibili indeterminazioni tra i due ambiti, si veda lo studio di P. A. Porceddu Cilione, *La formatività assoluta. Per una fisica dell'arte*, Orthotes, Napoli 2018.

del pensiero mimetico<sup>72</sup>. La teoria dei generi, in Benjamin, rappresenta un luogo per pensare diversamente la storia di questa rimozione, e per leggere le modifiche storiche subite dalla facoltà mimetica dell'uomo. Per ovviare al difetto della teoria goethiana, Benjamin traspone il concetto di origine in una dimensione pienamente storica che ne ribalta l'intenzione: soltanto nell'arte viene in luce la storicità che, in minimo grado, anche la natura possiede nella sua produzione di forme. Per compiere questa traduzione è necessario concepire i generi come idee, e accordare ad essi un piano storico gnoseologicamente differente dai fenomeni (le opere d'arte) che ne sono la manifestazione temporale. Quando la forma del fenomeno rinvia, almeno in parte, a quella dell'idea, esso mostra, al contempo, nel proprio contenuto la serie di possibili manifestazioni storiche che pertengono all'idea stessa. Ogni opera d'arte offre, in scorcio, una ricapitolazione delle metamorfosi che il genere letterario subisce lungo la propria storia.

La rappresentazione [Darstellung] di un'idea non può in nessun caso considerarsi riuscita sinché non si è passata virtualmente in rassegna l'intera cerchia degli estremi in essa possibili. La rassegna resta virtuale. Poiché quel che viene catturato nell'idea di origine continua ad avere una storia soltanto come un contenuto, e non come un accadere che lo possa coinvolgere. Per la prima volta esso conosce la storia dall'interno [...]<sup>73</sup>.

Benjamin sottolinea la vicinanza di questo concetto di origine alla "logica" del continuo che informa il calcolo infinitesimale leibniziano: nell'esposizione in "piccolo" del fenomeno originario può essere ottenuta, per analogia all'estrazione dell'integrale, la forma storica dell'idea. La serie infinita di immagini che le monadi

---

<sup>72</sup> La critica che Benjamin muove alla concezione poetica goethiana si trova implicitamente esposta nel suo commento a *Le affinità elettive*. Cfr. W. Benjamin, *Le affinità elettive di Goethe*, in Id., *Opere complete vol. I*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 523-589. La portata filosofica di questa interpretazione interroga profondamente la nostra contemporaneità, nell'esigenza, sempre più urgente, di ripensare i rapporti tra uomo e natura. Sarà sufficiente dire che l'ormai famoso concetto di "nuda vita" su cui Giorgio Agamben ha ricostruito gli sviluppi storici del pensiero politico occidentale è tratto da Benjamin e viene a coincidere con la situazione dell'uomo quando esso viene ridotto, in modo affrettatamente logico, alle sue pure manifestazioni naturali.

<sup>73</sup> W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit. p. 92.

(le opere d'arte) contengono si articola fino a produrre una "percezione" di quella monade che ne comprende la totalità: l'idea di genere. L'opera partecipa del genere, e il genere riassume idealmente la totalità delle opere in cui esso diviene riconoscibile. Questo riconoscimento avviene secondo quella che Melandri chiama "percezione interna" e che Benjamin chiama "percezione originaria".

Nella premessa gnoseologica al dramma barocco, le caratteristiche di questa percezione sono specificate in relazione all'anamnesi platonica. La visione dell'idea è "antecedente" a qualsiasi evento temporale, tuttavia la rammemorazione accade nel tempo. La "percezione originaria", come l'anamnesi, rinvia a un'esperienza del "passato" che è sottratto all'ordine temporale, e che, di conseguenza, può rendersi simultaneo a un qualsiasi istante presente<sup>74</sup>. Per esplicitare il carattere preminentemente linguistico – ovvero storico – di questa percezione, Benjamin la paragona al nominare adamitico<sup>75</sup>. La strettissima connessione che, nella percezione dell'origine, collega storia e linguaggio, si riconferma dieci anni dopo. In un breve appunto, Benjamin torna a riflettere sulla storia di progressiva trasformazione della capacità mimetica dell'uomo, e sul rapporto che essa intrattiene con il linguaggio. Concludendo le sue riflessioni, Benjamin cita una frase di Hofmannsthal come modello esemplare per la concezione mimetica della lingua: «"Leggere ciò che non è mai stato scritto". Questa lettura è la più antica: quella anteriore a ogni lingua – dalle viscere, dalle stelle o dalle danze<sup>76</sup>». In questa citazione, Benjamin scorge una riformulazione di quella "percezione originaria" che caratterizza l'anamnesi di Platone e il nominare Adamitico: la formulazione, nel nome, di un ricordo che si

---

<sup>74</sup> Su questo punto vi è una coincidenza tangenziale tra anamnesi orfico-platonica e la struttura temporale, che secondo Quignard, si manifesta nello *Jadis*. Si cfr. P. Quignard, *Sur le jadis*, cit., pp. 219-224.

<sup>75</sup> Cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit, pp. 81-82.

<sup>76</sup> W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, in Id., *Opere complete vol. V*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, p. 524. Benjamin cita nuovamente la frase di Hofmannsthal in riferimento all'immagine dialettica e a una comparazione tra il metodo storico e il metodo filologico. In questo frammento preparatorio per le tesi sul concetto di storia questo tipo di lettura viene attribuita al «vero storico». (Cfr. W. Benjamin, [Appendice a Sul concetto di storia], in Id., *Opere complete vol. VII*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2006, p. 503).

riferisce a un “tempo” precedente il tempo di ogni ricordo. Ciò che è decisivo per la teoria di Benjamin è il fatto che questa lettura originaria, non sia per questo relegata all’arcaico. Essa sopravvive, con differenti gradi di intensità, in ogni atto di lettura, e si esplicita nella sua massima potenza in quella lettura che, nei fenomeni, decifra storicamente la loro origine. Nella lettura che produce il cortocircuito anamnastico di un passato (mai passato) e del presente (mai presente). Come si è già detto, oggi il maestro indiscusso di questo genere di lettura è Pascal Quignard. Egli ne ha tracciato il profilo più completo. Tenendo insieme i significati del greco *anagnosis* (lettura) e *anagnorisis* (riconoscimento), lo scrittore ha illustrato in che modo ogni lettura – pur nel suo tipico *après coup* temporalizzante, nella sua strutturale posteriorità agli eventi – produca il senso dell’evento narrato, e lo produca come il costante “a venire” di un fulmineo riconoscimento. Secondo Quignard, il paradigma classico di questa lettura è la balia Euriclea che, riconoscendo il nome di Ulisse dal tessuto cicatriziale sulla sua coscia dello straniero, innesta nella continuità del testo la scena della caccia all’origine della ferita: narrazione al presente di un passato mai vissuto<sup>77</sup>. Per la nostra interpretazione è fondamentale il fatto che – subito dopo avere ricostruito questa “scena primaria” della lettura – Quignard citi il concetto jaussiano di «orizzonte d’attesa» e che – nel brano immediatamente precedente – egli discuta la connessione tra questo tipo di lettura e il riconoscimento della forma generica delle opere:

La forme matérielle du livre schématise la lecture et l’anagnôsis aussitôt joue en retour sur la forme du livre : la « connaît de nouveau » et l’anticipe comme un corps en pied. L’ex-spectative « reconnaît » ce qu’elle ne connaît pas : elle « reconnaît » l’expérience temporelle, la durée particulière où le livre va la plonger ; elle « reconnaît » l’expérience rhétorique à laquelle le genre de l’œuvre [...] va renvoyer sans s’y soumettre jamais de part en part [...] <sup>78</sup>.

La lettura viene qui a essere esplicitamente identificata come il modello di quella percezione originaria teorizzata da Benjamin. Il concetto di origine permette dunque

---

<sup>77</sup> La scena del riconoscimento di Euriclea riveste un valore fondamentale per definire il tempo della classicità anche in Auerbach. Cfr. E. Auerbach, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1956, pp. 3-8.

<sup>78</sup> P. Quignard, *Petits traités II*, cit., p. 69.



di specificare la temporalità propria ai generi letterari come esperienza storica di una temporalità-limite. Questa temporalità, che si manifesta nell'esperienza della lettura, è ciò in cui avviene il riconoscimento del rapporto storico tra idea e fenomeno originario secondo un peculiare sdoppiamento del fenomeno percepito. Da un lato il fenomeno salva la propria apparenza singolare, contingente e storica, dall'altro, invece, esso appare disgregato nella totalità virtuale dell'idea. Il piano empirico e trascendentale non si confondono l'uno nell'altro in una sintesi impropria, ma, nell'istante del riconoscimento, si "spartiscono" l'oggetto e vi si trovano giustapposti in provvisorio equilibrio. La tarda teorizzazione dell'immagine dialettica in Benjamin non è altro che una ripetizione, sul piano politico, di quella lettura che, nella percezione storica dei fenomeni originari, ne mostra l'aspetto di realizzazione integrale.

Nella nuda e manifesta consistenza del fattuale, l'originario non si dà mai a conoscere, e il suo ritmo si dischiude soltanto a una duplice visione. Esso vuol essere riconosciuto da un lato come restaurazione, come un ripristino, e dall'altro come qualcosa, proprio per questo, di imperfetto, di inconcluso. Quel che si determina in ogni fenomeno originario è la forma in cui un'idea si confronta sempre di nuovo con il mondo storico, sino a quando non se ne stia lì, compiuta, nella totalità della sua storia. [...] Essa [la dialettica propria all'origine] mostra come, in tutto ciò che è essenziale, unicità e ripetizione si determinino a vicenda<sup>79</sup>.

In una prospettiva che evidenzia la struttura mimetica del rapporto tra opera e genere, questo rapporto risulta determinato dalla dialettica dell'origine. Dal momento che, in questa medesima prospettiva, il frammentario dev'essere considerato come uno di quei "generi" che travalicano ed esibiscono le distinzioni generiche stesse, ci possiamo ora chiedere: qual è la struttura temporale che determina il frammentario? Qual è il carattere proprio alla sua "percezione interna"? Nell'ultima citazione di Benjamin, il riconoscimento del marchio di origine nello storico si attua secondo una «duplice visione». Da un lato, la conoscenza critica, attraverso il medio del genere, pone l'opera d'arte a contatto con l'idea dell'arte e ripristina il suo valore di

---

<sup>79</sup> W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 90-91.

comunicazione integrale per ogni momento storico in cui essa appare; dall'altro – in conseguenza di questa restaurazione – la sua apparenza sensibile si riduce ora a qualcosa di incompiuto e di parziale, la sua bellezza declina e va in rovina, poiché la totalità che in essa manifesta deve essere ora attribuita soltanto all'idea e non alla sua apparenza contingente. Questa visione “diplopica”, in cui l'opera d'arte si sdoppia e frequenta contemporaneamente due piani ontologici trascendentalmente separati, caratterizza il ritmo della percezione originaria come altalena dialettica tra poli contrari. Se la scrittura frammentaria, nel suo debordare riflessivamente i generi, espone criticamente la relazione conoscitiva che lega le opere ai generi, allora il frammentario non porta celato in sé il marchio dell'origine, bensì lo mette continuamente in mostra. Formulando diversamente la stessa cosa: attraverso la scrittura frammentaria può nascere il concetto moderno di letteratura, perché in essa l'esperienza letteraria comincia a riflettere su sé stessa e a esporre, secondo un'iperbolica intensificazione della capacità mimetica, la conoscenza della propria idea. Il frammentario è uno dei modi con cui l'arte riflette sulla propria relazione all'idea ed espone, attraverso la sua forma, un aspetto del ritmo in cui si determina la percezione di un rapporto di origine. La scrittura frammentaria rappresenta un'esposizione mimetica di uno dei due lati della dialettica dell'origine; più precisamente essa esibisce il lato storico-profano della “percezione originaria”, ciò che ne caratterizza l'incessante ripetitività, il “sempre di nuovo” con cui l'idea torna a confrontarsi con lo scorrere della storia. Per cogliere la temporalità propria dell'esperienza frammentaria, è necessario però comprendere il significato della parola “ritmo” nel suo rapporto al concetto benjaminiano di origine. In che modo il frammentario esibisce quella direzione del rapporto di origine che va dall'idea alla concretezza storico-profana? In che modo il frammentario può esporre un momento nel “ritmo” dell'origine?

In un articolo del 1951<sup>80</sup>, Benveniste interroga il significato del concetto di “ritmo” a partire da una ricostruzione archeologica delle accezioni arcaiche della parola greca

---

<sup>80</sup> E. Benveniste, *La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, trad. it. di M. Vittoria Giuliani, Il saggiatore, Milano 2010, p. 390.

“*ῥυθμὸς*”. La sua analisi stabilisce che questa nozione assume il significato attuale di «configurazione dei movimenti ordinati nella durata<sup>81</sup>» soltanto negli scritti platonici<sup>82</sup>. Platone, dopo avere delimitato la sfera di significato più arcaica a quest’accezione più precisa, sarebbe il primo uomo ad avere pensato l’odierno concetto di ritmo. Lo studioso francese prosegue osservando come, prima della tecnicizzazione platonica, il termine *ῥυθμὸς* venga usato principalmente negli autori ionic, e con una maggiore ricorrenza nei filosofi rispetto ai poeti. Attraverso la lettura comparata di alcune occorrenze significative, Benveniste appura che il significato costante del termine arcaico è «forma distintiva; figura proporzionata; disposizione», accezioni che hanno poco a che fare con l’attuale concetto di “ritmo”. Quest’ultimo ha piuttosto mantenuto con tenui modifiche la *lectio* di Platone. Una volta determinata questa sfera di significato, la lettura di Benveniste si complica nel tentativo di precisare meglio la nozione di *ῥυθμὸς*, differenziandola da altri termini con cui i greci usavano esprimere il concetto di “forma” (*σχῆμα, μορφή, εἶδος*). Il vocabolo *ῥυθμὸς* deriva morfologicamente dal verbo *ῥεῖν*, che significa “scorrere”, “fluire”, composto con il suffisso *-(θ)μὸς*. Al nostro orecchio, sviluppatosi completamente sulla tradizione platonica, la nozione di “forma” e l’azione del “fluire” suonano immediatamente come contrastanti: ciò che diviene perde la sua “forma” per prenderne un’altra. Ma la costruzione del vocabolo attraverso *-(θ)μὸς*, non indica soltanto il compimento dell’azione verbale, bensì la modalità con cui la nozione del verbo si presenta alla vista: la sua realizzazione in immagine. Ci si può allora riavvicinare alla nozione preplatonica di *ῥυθμὸς* se la si considera come una conformazione provvisoria e momentanea (come un’istantanea) del verbo *ῥεῖν*, l’azione del fluire. Come scrive Benveniste, il termine *ῥυθμὸς* «designa la forma nell’attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica: si addice al *pattern* di un elemento fluido, a una lettera

---

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 398.

<sup>82</sup> L’analisi di Benveniste è stata prima criticata da Catherine Dalimier, e poi difesa, attraverso una controcritica a Dalimier, da Henri Meschonnic. Si cfr. C. Dalimier, *Emile Benveniste, Platon, et le rythme des flots (Le père, le père, toujours recommencé...)*, in « LINX », n. 26, 1992, pp. 137-157 ; si cfr. anche H. Meschonnic, *Seul comme Benveniste ou comment la critique manque du style*, « Langages », n.118, 1995, pp. 31-55.

arbitrariamente modellata, a un peplo che si dispone a piacimento, alla particolare disposizione del carattere o dell'umore. È la forma improvvisata, momentanea, modificabile<sup>83</sup>». Dopo avere ricostruito il significato originario del vocabolo “ritmo”, Benveniste può facilmente dimostrare in che modo questa parola potesse divenire uno dei concetti più originali di quelle dottrine che assumevano il movimento come principio per tutte le cose. La parola “ritmo” fu a lungo impiegata come termine tecnico per il concetto di “forma”. Benveniste nomina Eraclito e Democrito come sostenitori di questa dottrina<sup>84</sup>. Ma a questa lista succinta potrebbero essere aggiunti tutti coloro che Platone elenca nel *Teeteto*; fra di essi egli annovera filosofi, sofisti e poeti, e nomina, come loro stratego, lo stesso Omero<sup>85</sup>. Contro un esercito tanto nutrito e un generale di tale importanza, Platone schiera il solo Parmenide, che vi si oppone fermamente con il suo pensiero dell'Essere.

Se leggiamo le archeologie di Melandri e Benveniste in parallelo, lo sviluppo del pensiero platonico verso l'acquisizione di posizioni teoriche sempre più avverse al principio analogico della conoscenza può essere accostato al cambiamento nel significato del termine *ῥυθμὸς*. Il concetto di “ritmo” da termine tecnico per indicare la forma mutevole che non conosce alcuna stabilità, diviene la nozione che esprime la misura dei rapporti armonici nella durata, dove per misura si intende un principio assoluto di stabilità: un metro fisso. Il problema che il “ritmo” ci propone è quello del rapporto tra continuità e discontinuità, e tra discontinuità e discontinuità<sup>86</sup>. Se la temporalità del “ritmo” platonico è quella di un tempo misurabile; quella a cui invece

---

<sup>83</sup> E. Benveniste, *La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*, cit., p. 396.

<sup>84</sup> Cfr. *Ibidem*. È interessante notare come si trovino qui accostati insieme, sotto tutt'altro aspetto, i nomi dei filosofi, nelle cui rappresentazioni è stata tradizionalmente riconosciuta l'allegoria del sentimento tragico-melancolico e di quello comico. Le lacrime disperate di Eraclito e il riso folle di Democrito sono gli atteggiamenti con cui si può corrispondere alla condizione dell'uomo qualora il principio di ogni cosa venga stabilito nel caotico fluire universale. La tradizione pittorica sembra qui conservare la concezione mimetica e lo sfondo ontologico che pertiene ai generi letterari. A questo proposito cfr. R. Brandt, *Filosofia nella pittura*, trad. it di M. G. Franch e D. Gorreta, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 100-111.

<sup>85</sup> Platone, *Teeteto*, 152D – 153A.

<sup>86</sup> Su questo punto cfr. H. Meschonnic, *Seul comme Benveniste ou comment la critique manque du style*, cit., p. 41.

si riferisce il suo significato arcaico è quella totalmente aleatoria che trova espressione in alcuni frammenti eraclitei. Questo concetto di libertà caotica e irregolarità dei rapporti lascia il posto alla più sicura conoscenza logica delle regole che determinano le forme naturali negli scritti tardi di Platone e in Aristotele. Il concetto che la parola *ῥυθμός* trasmetteva si restringe e si illanguidisce. Commentando Leucippo, Aristotele può interpretare questa parola come sinonimo di *σχῆμα*; vale a dire come ciò che definisce la forma statica, senza faglie né tremolii interni. La forma perde la liquidità inafferrabile del *ῥυθμός* e, dinanzi all'occhio dell'intuizione logica, si solidifica in una presenza solida e senza durata.

Il rapporto tra *ῥεῖν* e la nozione preplatonica di *ῥυθμός*, tra il fluire eterno e le forme evanescenti che si formano come piccole pieghe e vortici in esso, può fornire il paradigma per pensare il carattere espositivo proprio ai generi romantici, ovvero l'esposizione di quel rapporto di origine che connette le opere all'idea, e viceversa. Se volessimo distendere questo paragone *a)* Il frammentario dovrebbe essere pensato come un'esposizione dei *ῥυθμοὶ*, della loro casuale formazione nel flusso continuo. La scrittura per frammenti descrive le discontinuità in cui il flusso compone la propria continuità; irruzioni aleatorie di differenze sulla base di posizioni, proporzioni, disposizioni all'interno della continuità del movimento spazio-temporale; *b)* la traduzione andrebbe invece pensata come il rapporto di integrazione tra le differenti velocità e intensità dei *ῥυθμοὶ*, delle unità intese come frammenti. Essa consisterebbe nell'esposizione del movimento storico delle lingue; esposizione di un linguaggio assoluto, attraverso l'integrazione delle sue distinte parti storiche e, contingentemente, separate, *c)* la prosa, infine, potrebbe essere concepita come un'esposizione del *ῥεῖν*, inteso come principio del fluire ininterrotto. Il romanzo e il racconto sono i gesti di scrittura che mirano a riprodurre la continuità assoluta della produzione di differenze e della loro rifusione all'infinito

I frammenti si dicono (essi vengono), le masse si collezionano, le rapsodie si poetano, fluiscono. I sistemi devono crescere; il germe in ogni sistema dev'essere organico. - <Massa = corpo / Frammento = punto / ραψ [rapsodia] = Linea><sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit., p. 212.

Per determinare con maggiore precisione la temporalità che la scrittura frammentaria manifesta è opportuno compiere un balzo e passare dallo schema aristotelico a quello kantiano. Si è detto che il frammentario consiste in un'esposizione di quel lato dell'origine che è determinato dalla ripetizione e che va dall'idea verso le opere storiche concrete. Fondamentalmente, anche la dottrina dello schematismo kantiano procede nella stessa direzione. Essa è un'analisi trascendentale del modo con cui i giudizi possono applicarsi al reale e produrre una conoscenza oggettiva. In questo senso, gli schemi kantiani non sono altro che il prodotto di quella restrizione trascendentale per la quale le forme pure e le categorie producono conoscenze valide soltanto se applicate alla materia offerta dai sensi<sup>88</sup>. L'obiettivo dell'analisi kantiana si fa particolarmente evidente nelle cosiddette *analogie dell'esperienza*. In esse, si tratta, di mediare la forma logica della conoscenza e le rappresentazioni sensibili che essa organizza e di superare la "vecchia" separazione tra verità di ragione e verità di fatto, dimostrando la possibilità di una loro sintesi<sup>89</sup>. Il termine medio attraverso cui la sintesi logico-sensibile dell'esperienza si effettua è il tempo, in quanto forma universale delle rappresentazioni. Gli schemi delle analogie kantiane consistono nella declinazione delle forme logiche della relazione (sostanzialità, causalità, comunanza) secondo i modi temporali di permanenza, successione e simultaneità. Il nostro interesse verso le analogie kantiane proviene dal fatto che – dopo aver mostrato come il frammentario si opponga alla riduzione logica dei generi, e aver visto in che modo esso possa esibire un aspetto peculiare del ritmo dell'origine – ci pare che la temporalità propria all'esperienza del frammentario possa venire caratterizzata come il converso simmetrico dello schema temporale che secondo Kant determina la permanenza della sostanza.

---

<sup>88</sup> I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, trad. it. di G. Colli, Adelphi, Milano 2005, pp. 219-220.

<sup>89</sup> Melandri sottolinea la portata filosofica di questa mediazione, indicando come essa cerchi di fondare, in una gnoseologia strettamente soggettiva, il passaggio tra logica aristotelica e fisica newtoniana. Cfr. E. Melandri, *La linea e il circolo*, cit. p. 597.

Lo schema della permanenza traduce nell'esperienza sensibile il quantificatore di esistenza. Questo schema è, dunque, un "funtore" di oggettivazione: esso giustifica la formula logica che determina l'esistenza di un oggetto x sulla base delle sue proprietà y. Nella logica kantiana, ciò equivale a distinguere i poli del giudizio categorico S è P, ovvero a definire la condizione per cui qualcosa può dirsi Soggetto di un Predicato. Lo schema della permanenza determina un oggetto (*phaenomenon*) come sostrato a cui gli accidenti ineriscono. Così, nel giudizio "la neve è bianca", "neve" è la sostanza, il soggetto di cui viene predicata la proprietà del "bianco". In questo giudizio, l'intelletto si rappresenta la "neve" secondo lo schema della permanenza della sostanza. Obiezione del senso comune: come si può sostenere che la neve è "permanente" se si dissolve non appena la si sfiora? Risposta di Kant: lo schema di permanenza non si riferisce al materiale empirico dell'esperienza, bensì alla forma dei rapporti secondo cui l'intelletto ordina il materiale sensibile nelle esperienze. L'obiezione del senso comune non si avvede che "dissoluzione" è, per l'appunto, ancora intesa come un accidente che viene predicato del soggetto "neve". Il mutamento della forma può essere percepito e si riferisce soltanto alla sostanza "neve" che permane come sparse "gocce d'acqua" sulle impazienti dita del senso comune: «con un'espressione che sembra alquanto paradossale: soltanto il permanente (la sostanza) è mutato, e l'instabile non subisce alcun mutamento<sup>90</sup>». Il mutamento la variazione, la successione, il movimento sono tutte variabili che, secondo Kant, dipendono dallo schema di permanenza della sostanza. Questa permanenza, a sua volta, ha il proprio fondamento nella forma pura del tempo. Infatti, benché qualsiasi relazione tra rappresentazioni sia temporalmente definita in rapporto ad altre rappresentazioni come successiva o simultanea ad esse, per Kant ogni rappresentazione è già di per sé caratterizzata come immanente alla forma del tempo. La successione e la simultaneità non sono che i modi con cui le rappresentazioni ci si presentano; esse sono determinazioni empiriche della forma pura del tempo<sup>91</sup>. Quest'ultima, invece, è immutabile, e non è oggetto di possibile percezione<sup>92</sup>. La forma pura del tempo, inoltre, è sempre unitaria poiché è

---

<sup>90</sup> I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, cit., p. 262.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 257.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

costantemente in relazione al principio unificatore dell'appercezione originaria<sup>93</sup>, e poiché è definita dal principio di identità<sup>94</sup>. In ogni oggetto di cui vengano predicati empiricamente degli attributi deve allora «ritrovarsi il sostrato che rappresenti il tempo in generale»<sup>95</sup>. Ciò significa che ogni oggetto-sostanza è come un condensato di tempo puro; la sua manifestazione fenomenica lo determina secondo la successione e la simultaneità temporale delle rappresentazioni empiriche che vi si riferiscono. Se si cerca in Kant quale sia la funzione unificatrice che congiunge in un'unità la successione delle rappresentazioni e la ordina secondo un processo temporale, si trova che tale funzione unificatrice viene svolta dall'appercezione originaria del soggetto. Lo schema della permanenza rappresenta il correlato oggettivo-empirico di questo principio: essa è una proiezione nella realtà sensibile della temporalità presupposta nel soggetto trascendentale (tempo proprio al soggetto che temporalizza le apparenze delle rappresentazioni nel senso interno). Da questo punto di vista, diviene assai più facile comprendere lo sviluppo metafisico che Fichte imprimerà alla critica kantiana: esso consiste nell'ammettere il principio di unità delle rappresentazioni come ciò che *pone* ontologicamente l'unità *nelle* rappresentazioni. Tuttavia, data l'impostazione realista della gnoseologia kantiana – strettamente legata ai limiti dell'esperienza del soggetto empirico<sup>96</sup> – questa ammissione è precisamente ciò che bisogna impedire: la sostanzialità del soggetto è un pensiero metafisico di cui la critica deve mostrare i paralogismi. Da qui deriva

---

<sup>93</sup> *Ivi*, p.252

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 261.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 257.

<sup>96</sup> L'origine della convergenza di pensiero di Benjamin e Melandri sul tema dei generi può essere indicata in questo punto comune dell'interpretazione di Kant. Entrambi i filosofi riconoscono l'incertezza kantiana nella distinzione tra soggetto empirico e soggetto trascendentale dell'esperienza. Ambedue riconoscono la funzione normalizzatrice del riferimento alle esperienze del senso comune, e la criticano per un verso attraverso l'effettiva esistenza di esperienze patologiche di oggettivazione (Benjamin vi include anche esperienze parapsicologiche), e, dall'altro, attraverso una storicizzazione della percezione visibile nello sviluppo delle forme artistiche. In quest'ultimo caso è significativo l'apprezzamento che entrambi rivolgono agli studi e alle teorie di Wöllflin. Cfr. E. Melandri, *La linea e il circolo*, cit. p. 63. e cfr. W. Benjamin, *Sul programma della filosofia futura*, in Id., *Opere complete vol. I*, cit., pp. 329-340; Id. *Scienza dell'arte rigorosa*, in Id., *Opere complete vol. V*, cit., p. 332-337.



anche l'imbarazzo kantiano verso quell'estremità del mutamento che coincide con l'estinzione del soggetto rappresentante. Questo mutamento non soltanto è impercettibile, ma non è neppure pensabile<sup>97</sup>: «Il pensiero "io non sono" non è assolutamente possibile perché se non sono non posso esser cosciente di non esserlo. [...] parlando in prima persona, è contraddittorio che il soggetto neghi se stesso, perché in tal caso si annullerebbe<sup>98</sup>».

Lo schema della permanenza definisce il modo con cui la forma pura a priori del tempo si applica alle rappresentazioni oggettivandole in *fenomeni*. Il suo riferimento

---

<sup>97</sup> Eppure, né pensabile, né percettibile, il passaggio a una sfera ultrasensibile rimane esponibile come dimostra la teoria del sublime. Nell'ultimo capitolo ci occuperemo più estesamente del concetto kantiano del sublime. Cercheremo di mostrare quanto esso si avvicini all'esperienza (impossibile) della morte del soggetto individuale, e indichi il passaggio al limite per la posizione di un soggetto universale: il passaggio che dall'uomo singolare conduce al concetto universale di umanità, e alla comunità politica tra gli uomini. Per quanto riguarda la prossimità tra morte e sublime in Kant, è però sufficiente citare l'incipit de *La fine di tutte le cose*: «Ad un uomo che muore si è soliti attribuire, soprattutto nel linguaggio devoto, l'affermazione: *io passo dal tempo all'eternità*. Quest'espressione non vorrebbe in effetti dir nulla se per *eternità* si dovesse qui intendere un tempo che duri all'infinito; in questo caso l'uomo non uscirebbe infatti mai dal tempo, ma si limiterebbe a passare da un tempo ad un altro. Quindi con questa espressione si deve intendere una *fine di ogni tempo*, pur nella ininterrotta persistenza dell'uomo; epperò questa durata (l'esistenza dell'uomo considerata come grandezza) deve essere pensata come una grandezza (*duratio noumenon*) totalmente incommensurabile col tempo, una grandezza della quale non possiamo farci, naturalmente, alcun concetto (se non negativo). Questo pensiero ha in sé qualcosa di terrificante: perché conduce, per così dire, sull'orlo d'un abisso dal quale chi vi sprofondasse non avrebbe alcuna possibilità di far ritorno [...]; e tuttavia anche qualcosa che attrae, visto che non possiamo impedirci di tornare a rivolgerci sempre lo sguardo già ritrattosi terrorizzato [...]. È un pensiero tremendo e *sublime* nel contempo: in parte per l'oscurità che evoca, nella quale l'immaginazione suole lavorare più potentemente che non in piena luce». (I. Kant, *La fine di tutte le cose*, in Id., *Scritti sul criticismo*, a cura di G. de Flaviis, Laterza, Bari 1991, p. 241).

<sup>98</sup> I. Kant, ». I. Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, in Id., *Critica della ragion pratica e altri scritti morali*, a cura di P. Chiodi, UTET, Torino 2006, p. 588. La limitazione kantiana all'enunciazione in prima persona, invoglia ad accostare l'impensabilità della morte soggettiva a quel noto passaggio dalla prima alla "terza persona" che, secondo Blanchot, inaugura il tempo dell'opera e della scrittura. Cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it. di F. Ardenghi, Il saggiatore, Milano 2018, pp. 20-21.

al soggetto trascendentale dell'esperienza ne determina l'unitarietà e l'universalità. Il rapporto conoscitivo tra soggetto e oggetto si sviluppa tra due poli staticamente determinati; la conoscenza dell'oggetto dei sensi è una relazione tra i due centri di unificazione delle rappresentazioni: unificazione soggettiva della serie di rappresentazioni, e unificazione degli accidenti nello schema della permanenza della sostanza. La prima definizione di permanente, nella *Critica della Ragion Pura*, conferma questa interpretazione. Essa si trova nelle *Osservazioni generali* che concludono l'*Estetica trascendentale*. Il permanente viene qui definito come «ciò che è simultaneo alla successione<sup>99</sup>». Il permanente si definisce attraverso la composizione sintetica dei due modi che determinano la temporalità con cui si apprendono le rappresentazioni. Va sottolineato che l'ordine delle due modalità temporali non è invertibile nella teoria kantiana. Infatti, la simultaneità può essere determinata soltanto a partire dalla successione, e non viceversa. Ogni rappresentazione è successiva ad un'altra, e si dà simultaneità soltanto quando le due rappresentazioni possono presentarsi anche nell'ordine inverso. Kant definisce la simultaneità come possibilità di successione reciproca delle rappresentazioni<sup>100</sup>, il che equivale a dire che “il prima e il dopo” nell'ordine delle rappresentazioni non è né prima, né dopo, bensì “destra e sinistra”, “su e giù”. Ciò significa che essa si dà quando il differenziale temporale tra rappresentazioni successive è uguale a zero. La simultaneità consiste in una spazializzazione del tempo. Dato che la definizione di permanente si riferisce a una simultaneità che coincide con la successione stessa, la permanenza indica un tempo simultaneo precedente a ogni successione delle rappresentazioni. La permanenza può essere allora definita come un tempo irrigidito in un'unità oggettiva che deve poter accompagnare ogni successione di rappresentazioni. Così come la simultaneità dei fenomeni permanenti implica la possibilità della successione delle rappresentazioni, la successione delle rappresentazioni implica sia la permanenza del fenomeno, sia l'unità soggettiva del rappresentante. In questo modo, però, la successione temporale – la differenza tra le rappresentazioni – procede sempre secondo un ordine spazialmente prefissato. Essa è concepita come una serie d'istantanee che si susseguono da un prima verso un dopo

---

<sup>99</sup> I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, cit., p. 103.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 282.

come se procedessero da “sinistra verso destra”, o “dal basso verso l’alto”, o all’inverso, ma sempre in una sola direzione (si oserebbe dire “cinematograficamente”); senonché il nastro della pellicola si può scomporre e ricomporre attraverso il montaggio). Si potrebbe quindi concludere che lo schema della permanenza riduce la successione temporale a una progressione lineare di rappresentazioni statiche. È solamente attraverso l’unità schematica e statica del fenomeno che l’attività temporale della differenza e della successione si manifesta nell’empiria.

Lo schema della sostanza articola il rapporto tra concetto logico, forma pura e materia sensibile secondo l’analogia alla pura forma del tempo. La scrittura frammentaria, tuttavia, in quanto “genere” dei generi, non espone la relazione che sussume i fenomeni nel loro concetto, bensì il rapporto analogico che attraverso i fenomeni mira a esprimere le idee. Inoltre, per principio, l’esperienza del frammentario non ha mai a che fare con nulla di sostanziale, di integro o di unitario: i frammenti sono parti, e possono essere visti come accidenti che non possano ricondursi ad alcun riferimento oggettuale certo. La percezione stessa dei frammenti in quanto tali, non può procedere secondo un’immediata sintesi della loro molteplicità, altrimenti i frammenti non sarebbero più tali e si comporrebbero fra loro come un testo non frammentario, come un’opera. Ciò significa che, nella esperienza del frammentario, non è soltanto l’unità dell’oggetto, ma la stessa attività unificatrice del soggetto che viene provvisoriamente a interrompersi. Dato che l’esperienza del frammentario non si lascia ricondurre allo schema kantiano della permanenza, e anzi vi si contrappone, anche la sua temporalità può essere espressa come un rovesciamento del carattere permanente della pura forma del tempo. La forma pura di tempo che il frammentario esibisce può essere colta invertendo i termini che definiscono il permanente kantiano: essa si determina come ciò che è «successivo nel simultaneo»<sup>101</sup>. Designeremo questa forma pura del tempo con il termine «persistenza». Ora comprendiamo infine perché la temporalità che caratterizza la scrittura frammentaria sia un’articolazione analogica dell’aspetto ripetitivo e

---

<sup>101</sup> Nel capitolo successivo si vedrà in che modo la costruzione di questa simmetria possiede delle forti evidenze di ordine filologico e filosofico per quanto riguarda il pensiero di Schlegel.

incompiuto nella dialettica dell'origine. Ciò risulta dal fatto che nella forma della persistenza la differenza e la successione sono preminenti sulla simultaneità, mentre nella sua esperienza avvenga il contrario: ogni istante si dà virtualmente come simultaneo di tutti gli altri. Quali sono le conseguenze teoretiche di questa inversione che rovescia i fondamenti empirici dello schema della permanenza kantiana e della forma pura di tempo cui si riferisce? Elenchiamo qui le caratteristiche determinanti del concetto di persistenza in relazione simmetrica alle determinazioni della permanenza kantiana.

- a) Come per lo schema della permanenza, anche per la persistenza si può dire che la temporalità pura a cui si riferisce non può essere oggetto di percezione, in quanto condizione della percezione. La forma del tempo a cui la persistenza rimanda, però, non è statica, essa muta continuamente. Le sue determinazioni non sono determinazioni di una sostanza temporale positiva, ma variazioni continue di un principio esso stesso in divenire. La temporalità della persistenza non è una forma che determina, secondo la propria misurabilità, i rapporti tra le rappresentazioni. La persistenza è il principio di perpetua metamorfosi delle forme: principio diveniente del divenire.
- b) Il tempo puro non è più pensato secondo un ordine spazializzato, né secondo alcun tipo di successione ordinata: il tempo della persistenza non è né quello lineare del cronometro, né quello a curva gaussiana della crescita e invecchiamento, nemmeno quello ciclico dei movimenti celesti. In esso è piuttosto la forma dello spazio stesso che si temporalizza asincronicamente e si scandisce secondo differenti ritmi temporali. Ogni aggregato oggettivo di accidenti, si dà a leggere come un che di divenuto e come un processo ancora in divenire. La temporalità, svincolandosi dal suo riferimento alle sostanze fenomeniche, si dà a vedere soltanto nelle variazioni intensive tra gli accidenti, e si muove liberamente in un andirivieni caotico, ripetitivo e multidirezionale.
- c) Di conseguenza, la persistenza non è uno schema di oggettivazione poiché in essa gli accidenti non divengono percepibili a partire dal mutamento di un qualcosa posto come stabile (le sostanze). La stabilità in essa è sostituita dal movimento del divenire, e gli attributi, i mutamenti, le differenze si riconoscono soltanto attraverso i loro valori differenziali e per gradi di intensità (come valeva per la

continuità del reale esposta nelle *anticipazioni della percezione*<sup>102</sup>). Il fenomeno non è più pensato come un centro di unificazione delle qualità che gli ineriscono. Ogni oggetto è un frammento, una parte di sé, una qualità accidentale che può, provvisoriamente, trovare una configurazione oggettiva. Ogni oggetto è quindi concepito come uno stato momentaneo di equilibrio di forze differenti e contrastanti. Non è l'oggetto individuale che è definito secondo le sue *proprietà*; sono le qualità accidentali che definiscono – secondo ordini più o meno stabili – configurazioni di tipo parzialmente oggettivo.

- d) Ciò equivale a dire che il rapporto predicativo non è più di inerenza o sussuntivo: ogni rapporto introduce una comparazione degli attributi condivisi che formano le configurazioni individuali. Le analogie dell'esperienza si moltiplicano e si ridefiniscono per ogni qualità, fino all'estremo per cui «ogni oggetto può esigere la sua propria gnoseologia» e alla posizione di un paradossale nominalismo secondo cui l'individuale si predica dell'individuale producendo effetti di conoscenza<sup>103</sup>. Kant traccia la distinzione tra schemi e immagini: garantisce ai primi un funzionamento trascendentale e una applicazione universale al materiale dell'esperienza; degrada le immagini a pure raffigurazioni singolari-empiriche del concetto<sup>104</sup>. Gli schemi sono prodotti puri a priori della capacità produttiva dell'immaginazione, le immagini – in quanto legate all'intuizione empirica – ne vengono a dipendere totalmente. Nella persistenza si rivaluta il ruolo dell'immagine concretamente empirica poiché, in essa, è venuto meno la stabilità del principio ordinatore su cui fissare criteri assoluti per stabilire la validità con cui i concetti si applicano al reale. Se vogliamo ogni schema è ora divenuto un'immagine, in quanto figura concreta e provvisoria della mobilità del tempo.

---

<sup>102</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, cit., pp. 242-251.

<sup>103</sup> Scholem attribuisce a Benjamin la frase che abbiamo riportato tra virgolette. (Cfr. G. Scholem, *W. Benjamin e il suo angelo*, trad. it. di M. T. Mandalari, Adelphi, Milano 2007, p. 86). Nella sua introduzione all'edizione di alcuni scritti dell'amico, Adorno afferma: «Nella prefazione al libro sul dramma barocco [Benjamin] ha intrapreso un salvataggio metafisico del nominalismo [...] la fantasia filosofica è per lui la capacità di "interpolazione nel minimale" e una cellula di realtà osservata gli controbilancia – anche questa è una sua formula – il resto del mondo». (T. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1978, pp. 245-246.)

<sup>104</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, cit., p. 220.

e) Il soggetto non è più distinto dall'oggetto in base alla sua attività, e il rapporto con cui il soggetto conosce l'oggetto non è più pensato come una determinazione unilaterale di proprietà. Il rapporto conoscitivo si costituisce come un rapporto dialettico di reciproche integrazioni. Così come l'oggetto non ha più proprietà, il soggetto non è più proprietario delle rappresentazioni, di cui è piuttosto il semplice composto. Venendo formato dalle proprie rappresentazioni, al soggetto non resta che disporne, e disporsi verso di esse cercando di promuovere una serie favorevole di incontri; di fare un uso delle esperienze che di volta in volta gli accadono. Il soggetto della persistenza non è il padrone delle rappresentazioni, non è un centro unificatore; ma è sempre altro in esse, sempre estraniato nel fenomeno. Il soggetto dell'esperienza, nella persistenza, si trova in un perenne stato di naufragio.

Il principio fondamentale della figura della persistenza è: configurazione incompiuta di ciò che in ogni attimo di divenire resta senza compimento, pur aumentando e diminuendo incessantemente. Una volta elencate le caratteristiche della persistenza, ed enunciato il suo principio fondamentale, può comprendersi in che modo il frammentario esprima il continuo rapporto dell'idea verso i fenomeni storici, secondo il lato della ripetizione. Nella persistenza, infatti, domina il caos del singolare, del contingente e dell'accidentale. Dal momento che l'idea, il principio unificatore e totalizzante, viene a contatto con la storia, essa si frantuma e si rifrange su un mondo di macerie che si affastellano senza senso in un sopra-sotto l'un l'altra. Ma è proprio questa mancanza di senso, e questa frammentazione ripetuta e infinita, che esige di vedere riconosciuta la propria origine e salvata nell'idea. Certamente il disorientamento prodotto dall'esperienza del frammentario, può indurre la conoscenza a denegarsi nello scetticismo, oppure a rifugiarsi nella fede dogmatica in qualsiasi fonte di identità. Un tale disorientamento può altresì indurre alla follia, a perdere letteralmente la bussola e a naufragare nell'infinito mare dell'asoggettivo, oppure al suicidio, alla paradossale affermazione della propria libertà di porsi fine, l'ultimo impulso all'ordine dell'impotenza. Ognuna di queste possibilità è stata diffusamente indagata e sondata dalle riflessioni e dalle esperienze di vita di Schlegel e Blanchot. Entrambi hanno abbracciato, provato l'impulso e la ripulsa verso ciascuno di questi punti cardinali della persistenza. Dev'essere qui tuttavia ricordato che la persistenza del frammentario rappresenta un solo lato nella dialettica

dell'origine. Ipostatizzare questo lato e renderlo assoluto sarebbe tanto errato quanto è sbagliato ipostatizzare l'altro ideale, che rinvia all'unità logica della dottrina delle idee. La dialettica dell'origine si dice tale perché il suo rapporto si gioca tra estremi dipolari che non si manifestano mai nella loro purezza, ma soltanto in gradi proporzionali. La teoria del frammentario non può pretendere di rappresentare una soluzione per la conoscenza, né fingere di possedere le chiavi per un altro tipo di conoscenza. Essa si limita a continuare a sollevare dinanzi alla conoscenza logica la sua alterità irriducibile: a opporre allo schema della permanenza l'instabilità del persistente.

# 1. L'immagine

## Storia, linguaggio e assenza

Es ist anzumerken: daß, auf eine uns gänzlich unbegreifliche Art, die Einbildungskraft nicht allein die Zeichen für Begriffe gelegentlich, selbst von langer Zeit her, zurückzurufen; sondern auch das Bild und die Gestalt eines Gegenstandes aus einer unaussprechlichen Zahl von Gegenständen verschiedener Arten, oder auch einer und derselben Art, zu reproduzieren; ja auch, wenn das Gemüt es auf Vergleichen anlegt, allem Vermuten nach wirklich, wenngleich nicht hinreichend zum Bewußtsein, ein Bild gleichsam auf das andere fallen zu lassen, und, durch die Kongruenz der mehrern von derselben Art, ein Mittleres herauszubekommen wisse, welches allen zum gemeinschaftlichen Maße dient.

IMMANUEL KANT

L'imagination originaire (le rêve) fonde le langage.

PASCAL QUIGNARD

Questo capitolo si dedica a un'analisi delle strutture filosofiche che, in Schlegel e in Blanchot, sorreggono e informano la teoria della scrittura frammentaria. L'ipotesi fondamentale che guida le nostre analisi viene dedotta dalle specificità che, come abbiamo visto, caratterizzano il "genere" frammentario come figura della persistenza. Questa ipotesi è la seguente: la pratica e la teoria dei frammenti possono svilupparsi soltanto su di un ripensamento radicale della facoltà dell'immaginazione, della capacità di farsi immagine delle cose, e del significato metafisico che l'immagine possiede per il pensiero metafisico ed estetico. Già nella teoria kantiana l'immaginazione gioca un ruolo centrale per coniugare la materia sensibile dell'esperienza e le forme logiche dell'intelletto; come si vedrà, con l'inversione romantica delle categorie kantiane, questa facoltà acquista ancora un maggior rilievo. Per quanto la teoria dell'immagine possa essere rimasta allo stato embrionale tanto in Schlegel, quanto in Blanchot, va dunque riconosciuto in essa il nucleo teoretico intorno a cui si è svolto il progetto del frammentario.



## 2.1. Schlegel, o del compimento immaginario dell'idealismo

La centralità teorica del frammentario nel pensiero di Schlegel può essere determinata in modo assai preciso: essa coincide con i primi inizi e la fine del gruppo romantico di Jena. Certamente, gli scritti inediti di Schlegel e i suoi quaderni, dimostrano che egli continua a scrivere frammenti anche dopo la fine della rivista *Athenaeum*, ma già molto tempo prima della sua conversione al cattolicesimo, il frammentario perde gran parte della sua rilevanza teorica: tanto che, dopo il 1806, i frammenti schlegeliani non sono più che appunti; utili come fonti, ma non come oggetto di analisi. La teoria dell'immagine schlegeliana deve dunque dare conto del pensiero del suo autore durante il suo periodo schiettamente romantico. Questa necessità ci pone di fronte a una problematica di ordine filologico: nel periodo giovanile e nei due anni di vita della rivista *Athenaeum*, negli scritti di Schlegel si trovano scarsi riferimenti alla facoltà dell'immaginazione. Prima del 1796, il suo pensiero è teso verso lo studio degli antichi e al tentativo di determinare da un punto di vista storico-speculativo le ragioni della loro superiorità estetica in rapporto ai moderni. Fino al 1800, egli si impegna nella definizione degli ordini del giorno della nuova poesia romantica. La sua riflessione teorica è sempre calata nella critica storico-estetica, e lascia poco margine riflessioni filosofico trascendentali. Nei quaderni giovanili si trovano dunque soltanto spunti e accenni che indicano la posizione sistematica dell'immaginazione all'interno del sistema del sapere soggettivo e, nelle poche occasioni in cui essa si trova nominata nei testi pubblicati, si ha come l'impressione che Schlegel eviti di approfondire la questione da un punto di vista teoretico. Nel saggio *Sullo studio della poesia greca* del 1794, ad esempio, si afferma: «La poesia è un'arte *universale*: la *fantasia* infatti, cioè il suo organo, è incomparabilmente più affine alla libertà e maggiormente indipendente dall'influsso esterno<sup>105</sup>», ma poi, in merito alla fantasia, non si dice più nulla. Così anche nel penultimo fascicolo di *Athenaeum* leggiamo: «Fantasia e arguzia [*Witz*] sono per te Uno e Tutto! Interpreta l'amabile apparenza e scopri serietà nel gioco, sarà così che

---

<sup>105</sup> F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca. I greci e i romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, a cura di G. Lacchin, Mimesis, Milano 2008, p. 65.

potrai cogliere il centro e ritrovare in una luce superiore l'arte che veneri<sup>106</sup>», si otterrebbe però ben poco se si volesse determinare il ruolo della fantasia attenendosi soltanto a questi cenni. L'eccentricità e l'originalità a cui Schlegel aspirava gli impedivano di tematizzare più ampiamente un tema che era all'ordine del giorno nel dibattito filosofico dell'epoca? Forse, per una sorta di pudore creativo, egli preferiva evitare di interrogare in modo esplicito ciò che stimava come fonte originaria dell'ispirazione poetica? L'andamento disordinato del suo pensiero giovanile gli ha impedito di cogliere chiaramente l'articolazione sistematica dell'immaginazione?

Prima di lanciarsi in speculazioni ermeneutiche, o di abbandonare la nostra ipotesi, riteniamo più opportuno allargare la nostra prospettiva iniziale, e prendere in considerazione i testi degli anni in cui il frammentario non è più la bandiera rivoluzionaria dell'ideale romantico. Da questo allargamento di prospettiva risulta che, tra gli scritti di Schlegel, c'è un'esposizione esaustiva della facoltà dell'immaginazione. Questa esposizione si trova nel ciclo di lezioni filosofiche di Köln, tenute in casa *Windischmann* nel 1804. Il progetto *Athenaeum* è naufragato da ormai quattro anni e l'entusiasmo comunitario che animava le collezioni di frammenti anonimi si è molto mitigato in Schlegel dopo la morte dell'amico Novalis e il disgregamento del gruppo di Jena. Tra le ceneri dello spirito primo-romantico iniziano a sbocciare i primi germogli di quel radicalismo dogmatico in nome del quale Schlegel rinnegherà i frammenti pubblicati in gioventù, fino a escluderli dalla selezione dei testi delle *Sämtliche Werke* del 1822. Il ciclo di lezioni di Köln è testimone di questa fase di transizione. Se è vero che l'impostazione storico-sistematica delle lezioni raffredda e coagula il "selvaggio" spazio frammentario, e che l'assoluta libertà di connessioni arbitrarie viene parzialmente tradita dall'ordine

---

<sup>106</sup> I 109.

necessario all'esposizione concettuale<sup>107</sup>, tuttavia quest'ordine sistematico registra e dà forma alle strutture filosofiche del pensiero schlegeliano del periodo romantico<sup>108</sup>.

Sembrerebbe quindi che, nel momento in cui la teoria dell'immaginazione viene in primo piano nel pensiero di Schlegel, ciò che deve lasciare la scena sia proprio l'ideale a cui faceva capo l'esperimento frammentario. Tuttavia, questa interpretazione sarebbe affrettata. È infatti evidente che il peso teoretico che l'immaginazione possiede nelle lezioni, e la sua articolazione sistematica, è troppo importante per potersi riferire esclusivamente allo sviluppo speculativo successivo all'esperienza romantica. Anche se si volesse essere scrupolosi, e si sospettasse (o si desiderasse vedere) che, nel testo delle lezioni, si faccia già intendere l'influenza della futura conversione, sarebbe poi impossibile derivare dalla sola teologia cattolica il ruolo fondamentale attribuito alla facoltà immaginativa. Ci sembra, anzi, che sarebbe assai più proficuo rovesciare i termini del discorso, e cercare di comprendere quanto il successivo dogmatismo schlegeliano venga determinato a partire dalla sua teoria dell'immaginazione. In questo modo si sarebbe costretti ad ammettere una strana forma di continuità/discontinuità nel pensiero di Schlegel che, intorno al perno teorico dell'immaginazione, riunirebbe la fede cattolica e il realismo politico dell'ultimo periodo, alle relazioni scandalose e al repubblicanesimo del periodo romantico. La centralità dell'immaginazione nelle lezioni, a nostro avviso, va quindi interpretata come testimonianza e traccia del nucleo teoretico inespresso che fondava l'impresa romantica e dava impulso alla scrittura frammentaria. La teoria dell'immaginazione proposta dalle lezioni *Windischmann* va letta come una cristallizzazione e l'archiviazione di esperienze ancora incandescenti durante gli anni

---

<sup>107</sup> Cfr. S. Fabbri Bertoletti, *Il pensiero di Schlegel negli studi dell'ultimo ventennio*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, Vol. 13, n. 2, 1983, p. 620. Questo ordine, che emerge già nelle lezioni sulla filosofia trascendentale tenute a Jena nel 1801, venne salutato con grande entusiasmo da Novalis, l'altro spirito che più di tutti aveva contribuito alla scrittura collettiva dei frammenti, seppur con delle intenzioni sostanzialmente differenti da quelle dell'amico.

<sup>108</sup>Le lezioni di Jena sono importanti anche per ratificare la conservazione di queste strutture. È particolarmente notevole – se confrontato con l'atteggiamento smaccatamente antispinozista che assumono le lezioni *Windischmann* – l'interesse che a Jena viene ancora rivolto verso una sintesi del dogmatismo speculativo (Spinoza) e della filosofia idealista riflessiva (Fichte). A Köln, questi due poli saranno mantenuti, ma verranno ritradotti nel rapporto tra mondo e Io.

di *Athenaeum*. È su questa radice instabile che l'intricata canopia dei frammenti ha trovato sostegno ed è cresciuta rigogliosamente per poi crollare altrettanto rapidamente.

## I. L'intuizione e la cosa.

All'interno delle lezioni *Windischmann*, le pagine dedicate all'immaginazione si trovano in una sezione intitolata *La psicologia come teoria della coscienza*. Le due sezioni precedenti svolgono un'esposizione storico-filosofica dei sistemi di pensiero occidentale a partire dall'antica Grecia fino alla contemporaneità di Schlegel. L'introduzione al sapere filosofico che le lezioni perseguono richiede di ripercorrere e analizzare lo sviluppo storico di questo sapere. Tale analisi storica prepara la discussione critica con l'idealismo postkantiano. Le prime due sezioni funzionano quindi come un lungo e tendenzioso avvicinamento alla situazione filosofica della Germania di fine diciottesimo secolo. Del resto, ciò che Schlegel definisce "sapere critico" consiste nella capacità di collocarsi con lucida consapevolezza nella propria contemporaneità. La conoscenza dei differenti dispositivi di pensiero che determinano l'attualità storica diviene il primo passo necessario per valutare la contemporaneità della propria posizione intellettuale e per potere avere il presentimento della novità che essa introduce<sup>109</sup>.

Negli anni di Jena il termine "critica" è una parola magica per i romantici e, in particolare, per Schlegel: una sorta di "aperti-sesamo" utilizzato in ogni variazione e accezione possibile<sup>110</sup>. Tuttavia, semplificando, possono riconoscersi due aspetti principali nel significato di critica<sup>111</sup>: il primo è filosofico e trae spunto dall'accezione kantiana. In questo caso, critica significa fondazione riflessivo-concettuale delle condizioni di possibilità delle pratiche e dei saperi esistenti. Come

---

<sup>109</sup> Cfr. KFSa XII, pp. 113-114.

<sup>110</sup> A proposito dell'uso del termine critica in Schlegel, si cfr. W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel Romanticismo tedesco* cit., pp. 80-81.

<sup>111</sup> Cfr. KFSa XII, pp. 112, 129, 291 e 313.

fondazione teoretica, la critica prevede degli assunti logici e universali che permettano di discernere il vero dal falso, il più dal meno, il grano dal loglio, etc. Il secondo significato del termine “critica” ha un carattere maggiormente filologico. Ogni fondazione critica (nel primo senso del termine), pur dovendo logicamente precedere il sistema assoluto del sapere, non può che accertare criticamente (nel secondo senso del termine) la validità di un sapere storicamente già esistente. Alla prima fondazione deve quindi accompagnarsi una ricostruzione dell’origine *storica* del sistema assoluto del sapere che prenda in esame il grado di verità che il sistema possiede a ogni stadio del suo sviluppo. Questa consapevolezza storica relativizza l’assolutezza del sapere sistematico. Il termine critica schlegeliano oscilla senza requie tra due polarità metodologiche i cui estremi si lasciano identificare nello sguardo storico-individuale del filologo e in quello logico-universale del filosofo. Il primo viene caratterizzato dallo scetticismo polemico e relativista, il secondo dalla costruzione di un sapere sistematico (che, Schlegel concepisce come sempre rinviato all’avvenire: come una virtualità non attualizzabile). Il termine “critico”, nell’uso schlegeliano, definisce un’analisi che, durante il processo di ricostruzione storico-genetica delle condizioni di emergenza di un dato sapere, includa nel proprio esame il suo stesso procedere e, al contempo, valuti la legittimità di questa inclusione in un accertamento che non raggiunge mai la fine. L’analisi critica schlegeliana conduce verso un’ambiguità che tende all’infinito<sup>112</sup>.

Questo breve *détour* intorno al sapere critico è opportuno poiché, poche pagine prima di introdurre il tema dell’immaginazione, Schlegel caratterizza la sua posizione filosofica come «compiuto idealismo critico<sup>113</sup>». Dopo quanto detto, possiamo dare per assodato il significato dell’aggettivo “critico”. Per “idealismo”

---

<sup>112</sup> Di questa definizione di critico sembrerebbe debitore Agamben. Elogiando *L’origine del dramma barocco tedesco* (testo che, peraltro, è più indicativo del superamento da parte di Benjamin delle ambiguità latenti nel concetto romantico di critica), il filosofo italiano lo qualifica come “critico” e utilizza questo termine rifacendosi consapevolmente alla teoria schlegeliana. Cfr. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2011, pp. XI-XII.

<sup>113</sup> KFSa XII, p. 342.

assumiamo, in via preliminare – e senza troppo badare a sottigliezze<sup>114</sup> – la definizione schlegeliana: «L'*idealismo* fa derivare tutto da uno spirito, spiega il sorgere della materia attraverso lo spirito, o subordina la materia ad esso<sup>115</sup>». L'*idealismo* di Schlegel riconduce la condizione di esistenza di tutte le cose all'attività pratico-conoscitiva di una coscienza (di un pensiero, di una mente, di un soggetto... o, come si diceva allora, di uno spirito<sup>116</sup>). Nel rapporto tra coscienza e mondo, il mondo ha il suo fondo nella coscienza. Resta allora da chiarire soltanto il

---

<sup>114</sup> Si è spesso tentato di distinguere concettualmente l'*idealismo* "classico" tedesco (che dovrebbe includere le dottrine di Fichte, Schelling e Hegel) da un'*ipotetica* filosofia primo-romantica (che dovrebbe includere Schlegel, Novalis, Schleiermacher e Hölderlin, ma si potrebbe già iniziare a discutere sulla scelta di questi nomi). Perciò, quando viene impiegata la parola *idealismo* in riferimento a Schlegel, si usano solitamente molteplici precauzioni. Una rassegna delle più recenti posizioni in merito si trova in E. Millán-Zaibert, *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, SUNY, New York 2007. In questo testo, come nella parte più consistente del dibattito, i poli della questione si giocano intorno alla valutazione del rapporto tra il pensiero romantico e il sistema hegeliano. «A philosophy that acknowledges the Absolute or some mind-independent reality, even if there is no crystal clear access to it, even if we need the help of aesthetic tools, such as symbolism, metaphors, and a hermeneutical framework to come to an (ever-incomplete) understanding of it, is not the vulgar kind of relativism some postmoderns would like to locate in early German Romanticism and that Beiser would like to locate in Frank's reading of the early German Romantics. From the fact that the Absolute is not transparent to consciousness, it does not follow that there is no Absolute, which is, after all, a nonrelative orientation point if ever there were one». (E. Millán-Zaibert, *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, cit., p. 49) Il romanticismo può dunque, leggersi come l'incompiuta approssimazione o, alla meglio, l'anticipazione della dialettica storica di Hegel, oppure come il suo irriducibile rovescio. La filosofia romantica si risolverebbe quindi in una stasi provvisoria, che propende a volte per il sistema compiuto hegeliano, in cui essere e conoscenza si rispecchierebbero in una trasparenza assoluta e, altre volte, per un criticismo scettico verso la conoscenza, ma irrazionalmente certo di un assoluto indipendente dall'attività dello spirito. Questo bivio, tuttavia, per come viene posto è secondo noi ancora troppo determinato dall'imponente ricostruzione hegeliana, e dal tentativo (impossibile) di produrre un'immagine coerente del "primo-romanticismo tedesco" *tout court*.

<sup>115</sup> KFSa XII, p.115. «Der Idealismus leitet alles aus einem Geist, erklärt das Entstehen der Materie aus dem Geiste, oder ordnet ihm doch die Materie unter».

<sup>116</sup> La seconda possibilità prospettata nella definizione schlegeliana, ovvero il mantenimento di un dualismo in cui la materia sia sottoposta al principio spirituale, viene posta come superata nel capitolo ad essa dedicato. Cfr. KFSa XII, pp. 153-162.

termine “compiuto”, che di per sé è piuttosto evidente. Schlegel sostiene che nei vari sistemi dell’idealismo venisse ancora conservata una X inderivabile dal principio spirituale, e proclama che soltanto il suo sistema può assolvere completamente il compito idealista e ricondurre la totalità dell’Essere a un’entità spirituale, senza alcun residuo. Per questo motivo, le lezioni *Windischmann* conducono una serrata polemica contro le posizioni in quel momento più avanzate dell’idealismo trascendentale, quelle di Kant e Fichte. Questo dibattito raggiunge il suo apice nel capitolo sull’intuizione che precede immediatamente quello dedicato alla teoria dell’immaginazione. L’idealismo schlegeliano sembra raggiungere il compimento solamente dopo avere demolito e ristrutturato il rapporto gnoseologico tra queste due facoltà conoscitive.

Prima di analizzare le differenze tra intuizione e immaginazione – di esporre le critiche che le lezioni accumulano contro la prima, e di valutare l’esaltazione della seconda – conviene però indicare con maggiore precisione in cosa consista quel residuo inderivato dall’attività spirituale, nel quale Schlegel riconosce l’errore fondamentale di tutte le filosofie che precedono l’idealismo, e che persiste negli idealismi imperfetti di Kant e Fichte.

Per rispondere storicamente alla questione su dove si trovi il punto preciso di tutte le difficoltà e gli errori dell’intera filosofia, si dovrebbe guardare solo ai generi superiori della filosofia nella loro figura compiuta; qui ci si può aspettare di trovare l’errore comune e la base dei loro fallimenti, e di poterli ridurre a uno o più principi [...] – Ma la storia ci consegna solo *un* principio, tutto qui ruota intorno a un unico punto; – l’influsso originario del pensiero panteista sugli altri sistemi – la fonte comune di ogni errore nella filosofia sembra quindi risiedere semplicemente nel concetto di cosa<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> KFSX XII, p. 305. «Um das Problem, wo der eigentliche Punkt aller Schwierigkeiten und Irrtümer der ganzen Philosophie liege, historisch zu beantworten, müßte man nur auf die höhern Arten der Philosophie in ihrer vollkommenen Gestaltung sehen; hier läßt sich erwarten, den gemeinschaftlichen Fehler und Grund ihres Mißlingens finden, und ihn nur auf eines oder mehrere Prinzipien reduzieren zu können [...]. – Allein die Geschichte liefert uns nur *ein* Prinzip, es dreht sich hier alles um *einen* Punkt – es ist dies der ursprüngliche Einfluß der pantheistischen Denkart auf die andern Systeme; –

Il residuo inderivabile dallo spirito è qui riconosciuto nel concetto di “cosa”. La “cosa” è il fardello irrisolto che ha pesato sulla la storia e sulla tradizione del pensiero occidentale. Le rivoluzionarie filosofie idealiste – per mancanza di consapevolezza storica o per scarsa lucidità critica – non sarebbero mai riuscite a sbarazzarsi di questo debito consegnato in eredità al pensiero filosofico occidentale, come suo destino insormontabile. Nel brano citato. Schlegel, compiendo un gesto quasi archeologico, riconduce l’origine di questo concetto agli influssi che il *panteismo* orientale ebbe sulle categorie di pensiero greche. Il pensiero panteista viene descritto nelle prime due sezioni delle lezioni. La struttura razionale con cui questa dottrina concepisce il mondo viene fatta corrispondere a esigenze mistico-religiose. Nel panteismo, le differenze specifiche tra gli enti del mondo si sospendono e ogni esistente rimanda ad un’unica sostanza comune di cui esso non è che una mera manifestazione provvisoria. Il pensiero panteista si pone l’obiettivo di cogliere ogni oggetto nella sua infinita unità essenziale con tutti gli altri: l’attività del pensiero si riassume nell’attività negativa con cui le differenze specifiche tra gli oggetti vengono tolte e nel discioglimento di ogni esistenza in un’immutabile e inconcussa sostanza primigenia<sup>118</sup>. Per il pensiero panteista, conoscere significa dunque astrarre dal molteplice concreto dell’esperienza l’ente, negarlo nella sua realtà e ricondurlo alla sostanza come fondo comune di tutte le cose. Secondo Schlegel, la conoscenza nel panteismo si riduce a un’applicazione universale e indiscriminata del principio logico d’identità  $A=A$ . Pertanto ogni differenza accidentale che determina B deve essere abolita e ricondotta ad A<sup>119</sup>. Il principio di identità sembra assicurare due caratteristiche alla conoscenza: *a*) un’assoluta evidenza logica (anche se, a guardare meglio, si potrebbe dire che il principio d’identità assolve quelle esigenze di coerenza, univocità e validità che s’impongono al pensiero soltanto nell’esperienza del molteplice); *b*) un’applicabilità universale (ogni ente è uguale a sé stesso, e così vale per la stessa sostanza infinita di cui ogni ente è composto; sempre uguale a se stessa in ogni possibile metamorfosi e manifestazione). Il concetto di sostanza

---

die gemeinschaftliche Quelle alles Irrtums in der Philosophie scheint also bloß in dem Begriffes des Dinges zu liegen».

<sup>118</sup> Cfr. KFSA XII, pp. 130-135.

<sup>119</sup> Cfr. KFSA XII, p. 164.



infinita che è l'obiettivo ultimo del pensiero panteista è, tuttavia, un concetto privo di contenuto. Infatti, procedendo per astrazione dagli attributi che caratterizzano e specificano gli enti contingenti dell'esperienza, la conoscenza dell'identità della sostanza è conoscenza di un'unità infinita senza alcuna qualità<sup>120</sup>. Ogni attributo che viene predicato della sostanza sospende, almeno provvisoriamente, la rigidità del principio d'identità che, di per sé, continua a ripetere  $A \text{ è } A$  e non  $B$ , né  $C$ , né  $D$  e così via all'infinito. La pura identità dell'Essere con se stesso non può che pensare la sua assoluta uguaglianza a un indefinibile, poiché essa non può accettare nessun compromesso con la differenza dei predicati, né con quella provvisorietà del divenire da cui è stata astratta. Ogni ente è solo in quanto pertiene alla sfera assolutamente statica e impredicabile dell'Essere. Ogni esistente sprofonda e si sommerge nell'ineffabile unità della sostanza. La verità del panteismo – l'unità della sostanza infinita – finisce dunque con il rinnegare l'attività stessa del pensiero, poiché il pensiero, rapportandosi alla sostanza, dovrebbe distinguersi almeno provvisoriamente da essa, ponendo al suo interno una differenza contraria al principio di identità. La critica schlegeliana mira a riconoscere la possibilità del rapporto tra Essere e pensiero, e a distruggere, di conseguenza, l'immediatezza indifferenziata dell'identità. Attraverso la sua analisi del panteismo, Schlegel mostra l'analogia tra la struttura ontologica alla base del "concetto di cosa" e quella alla base del concetto di sostanza. Ambedue queste strutture ontologiche poggiano sul principio di identità logica<sup>121</sup>. I pilastri di sostanza e identità, su cui il pensiero occidentale ha edificato il proprio tempio metafisico, sono additati come fonte originale di tutti gli errori della filosofia. Essi intorbidano l'attività conoscitiva con una forma di pensiero religioso-panteista, il cui punto d'approdo non è altro che un misticismo negativo. Il *logos* e il pensiero razionale sono inoltre giudicati colpevoli per avere cercato di nascondere e sotterrare queste loro fondamenta irrazionali, nascondendole all'interno di architetture che si vogliono sorrette da parte a parte dalla logica.

---

<sup>120</sup> *Ibidem*

<sup>121</sup> Cfr. KFSX XII, p. 318.

Se non vogliamo sminuire questa archeologia critica riducendola al gesto puramente retorico del sofista, allora dev'essere compreso l'ideale positivo che Schlegel vede emergere in essa. Torniamo quindi al "concetto di cosa". Da un punto di vista gnoseologico, Schegel intende questo concetto come il sostrato di cui vengono predicate le proprietà nei giudizi (nelle sue più svariate metamorfosi: la sostanza, la legge, l'infinito, Dio etc.): lo stabile e l'immutabile a cui deve riferirsi ciò che è provvisorio e mutevole. L'essenza di questo sostrato – sulla cui stabilità la conoscenza costituisce la propria certezza epistemologica – è tuttavia impensabile, come si diceva, poiché è pura identità di sé a sé, senza movimento, né accidente alcuno. Ma per Schlegel – che su questo punto rimane fedele al dettato e allo spirito kantiano – non si dà conoscenza dell'immediato: ciò che è conoscibile appare soltanto nell'esperienza, vale a dire nel rapporto tra soggetto e oggetto. Ciò che l'attività del pensiero coglie sono solamente le qualità attraverso cui la cosa si manifesta nel rapporto conoscitivo. L'essenza della cosa (la sua sostanza) si mostra e si esprime nei suoi accidenti, poiché, nell'identità a sé stessa, essa resta inappariscnte, al di là di qualsiasi rapporto. La certezza della "cosa", l'immutabile stabilità di ciò a cui le proprietà si riferiscono, non soltanto non risulta evidente a livello teoretico, bensì viene accettata solamente in quanto presupposta dall'ideale (panteista) della conoscenza. Il concetto di "cosa" è un punto cieco della conoscenza: esso è il principio di un credo metafisico mantenuto saldo per garantire sicurezza e stabilità all'esperienza e al pensiero. Non appena si metta alla prova la consistenza teoretica di questo presupposto, esso inizia ad approssimarsi pericolosamente al concetto del "nulla":

Il concetto di cosa, in particolare per come esso si presenta nel più rigido empirismo, sembra essere molto affine al concetto del nulla; la cosa, per il suo essere inconoscibile, come supporto inapparente dei fenomeni mutevoli, non può quindi possedere nessuna determinazione reale e la sua essenza consiste esattamente nell'essere senza qualità e indeterminata – un'essenza così concepita non è certo molto distante dal nulla<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> KFSÄ XII, p. 308. «Der Begriff des Dings, besonders wie er in dem strengern Empirismus vorkommt, scheint sehr mit dem Begriffe des Nichts verwandt zu sein; das Ding als etwas Unerkennbares, als der Träger der wechselnden Erscheinungen, der aber selbst nie erscheinen, also

Schlegel non mira tanto a criticare l'attività concettuale di riduzione del molteplice e del mutevole dell'esperienza all'unità del concetto. Ciò su cui si appunta la sua critica è piuttosto la modalità con cui la tradizione filosofica ha eseguito questa riduzione. Il modello ideale della conoscenza filosofica, da Platone in avanti, possiede i caratteri della stabilità dell'immutabilità, del sostegno. A questo modello venivano opposti e sottomessi i caratteri dell'esperienza sensibile: l'instabile, il provvisorio e il sopravveniente. I caratteri del sostrato determinano il concetto di cosa e ne mostrano la prossimità al pensiero dell'Essere eleatico. La scuola eleatica, per la sua vicinanza agli schemi di "pensiero" panteisti, abolisce qualsiasi possibilità di relazione all'alterità e ogni differenza che può emergere nelle intuizioni della stessa idea – l'idea diviene quella visione della sfera inconcussa che è sempre rimasta al centro del paradigma gnoseologico della filosofia. Schlegel rilegge l'istituzione di questo schema gerarchico e di sudditanza alla luce della dialettica individuale/universale; individuo/massa. Il tentativo di abolizione dell'accidentale a favore del necessario si esplica perfettamente nella riduzione dell'individualità del caso singolare alla legge di uno schema generale sempre più vacuo. L'individuo viene considerato in astratto e sottoposto alla norma generale, in nome del principio di identità.

L'ideale conoscitivo a cui mira Schlegel sembra proporsi il rovesciamento di questo schema. Esso si prefigge di modellare il generale a partire dal rapporto tra individui singoli, mediante l'applicazione, caso per caso, di una conoscenza elastica, che destituisce la gerarchizzazione della relazione tra sostanza/accidente. Il rapporto tra l'Uno e i molti, non viene pensato attraverso il rigore della sussunzione logica in classi, ma, piuttosto, attraverso gradi intensivi che tendono l'uno verso l'altro. L'ideale di conoscenza a cui Schlegel aspira, dunque, non mira alla certezza e alla stabilità assicurate dal concetto di cosa, ma tende a ripercorrere il processo di formazione singolare dell'oggetto, nel suo parziale rinvio alla totalità dell'idea. I concetti non sono più utilizzati in modo sussuntivo, secondo la logica dell'identità e della distinzione per classi, bensì attraverso un uso riflessivo, che cerca di pensare

---

gar keine wirklichen Bestimmungen haben kann, und dessen Wesen gerade darin besteht, daß er ganz eigenschaftlos und unbestimmt ist, – ein solches bloß gemeintes Wesen ist gewiß vom Nichts nicht weit entfernt».

una logica delle relazioni. Il pensiero cessa di decretare l'applicazione della legge – sia essa naturale, sociale o estetica – al caso singolo. Disattivando questa applicazione immediata, la riflessione si volge verso la ricapitolazione genetica della storia dell'individuo. La conoscenza mira a intercettare la forza vitale cristallizzata nella forma dell'oggetto conosciuto e riarticolarla in quel pensiero che, ogni volta di nuovo, cerca di dismettere il suo naturale desiderio di un'unità logica della sua esperienza:

[...] ogni teoria consiste solamente in concetti genetici – appena non ci arrestiamo ai semplici caratteri esteriori, il concetto di cosa, in quanto supporto invisibile e morto dei caratteri, scompare e ci si va formando il concetto, un'immagine della vita; otteniamo allora qualcosa di assolutamente vitale–mobile, dove l'uno sorge e si produce nell'altro, acquistiamo, in breve, cognizione della storia della cosa<sup>123</sup>.

La conoscenza concettuale a cui Schlegel si riferisce è un movimento organico e articolato nell'essenza storica della cosa, nelle sue cause e nella sua formazione. Essa è un'*immagine* vivente della storia che l'oggetto ricapitola in sé. La necessità di stabilità e di rigore dei concetti non è che apparente; essa è tale solo per chi ha già presupposto il principio di identità. Ogni concetto, nella sua determinatezza storica, è un'immagine che rispecchia una relazione critica in divenire. Esso conosce soltanto realizzazioni provvisorie ed è sempre un tendere incompiuto verso la sua piena realizzazione. Si potrebbe anche dire: ogni concetto è la rappresentazione del grado di intensità che il rapporto conoscitivo ha raggiunto nel determinato momento storico in cui la conoscenza è scaturita.

Ma, poiché nei concetti, tanto la pienezza verso l'unità, quanto la sequenza successiva della vita, sono tramutate in un che di simultaneo e colte in uno sguardo, questo sguardo acquista un aspetto di permanenza; in questo modo sorge spesso e facilmente l'errore di considerare il concetto come qualcosa di permanente, statico e quieto e questo pregiudizio, che trasforma il prodotto del pensiero libero in qualcosa

---

<sup>123</sup> KFSX XII, p. 307. «Alle Theorie besteht nur in genetischen Begriffen; - sobald wir nicht bloß bei den äußern Merkmalen stehenbleiben, verschwindet der Begriff des Dings, als eine unsichtbaren, toten Trägers der Merkmale, und entsteht uns nur der Begriff, ein Bild des Lebens; wir erhalten dann etwas durchaus Lebendiges – Bewegliches, wo eins aus dem andern entsteht und hervorgeht, kurz wir erhalten die Einsicht in die Geschichte des Dings».

di completamente opposto alla sua natura, si trova in tutti quei filosofi che non sono veri idealisti<sup>124</sup>.

Nelle lezioni *Windischmann*, questo brano compare poche pagine dopo la trattazione dell'immaginazione che, per Schlegel, è la facoltà alla base della stessa attività concettuale. Il brano delinea uno schema a due entrate: da un lato, il pregiudizio, l'errore, la staticità, la permanenza e l'essere; dal lato opposto, il movimento, la vita e il divenire. L'attività concettuale, all'interno dell'idealismo schlegeliano, non può che propendere per questo secondo lato. All'estremo opposto del grafico, invece, dovrebbe essere posto il panteismo. Tra i due estremi, la serie di modificazioni che il panteismo originario ha subito nella storia della filosofia; modificazioni in cui è possibile riconoscere il suo influsso. Diviene in questo modo possibile comprendere quel passo problematico in cui Schlegel riconosce l'affinità tra idealismo e panteismo. Infatti, anche l'idealismo assoluto, così come il panteismo, vuole ricondurre ogni ente a un principio infinito. Ciò che distingue essenzialmente i due pensieri, rendendoli uno il rovescio dell'altro, è il carattere con cui l'Assoluto viene concepito e la modalità con cui si compie il "ritorno" presso di esso. Il panteismo pone come Assoluto il concetto di una sostanza ineffabile che, nella sua pura identità a se stessa, è accessibile soltanto per mezzo di un'intuizione immediata. Questa intuizione abolisce la relazione e la differenza e, pertanto, dev'essere dogmaticamente accettata. L'idealismo (schlegeliano), invece, pone come Assoluto il rapporto riflessivo tra singolarità viventi: esso si determina come medium di pensiero in cui avviene lo scambio continuo (e parziale) di accidenti provvisori e singolari. L'infinità che appare intensivamente in questo scambio non si lascia mai sussumere del tutto in un'unità concettuale, né commisurare a qualunque metro esterno.

---

<sup>124</sup> KFS A XII, p. 362. «Weil aber in Begriffe so wie die Fülle zur Einheit, so auch die Nacheinanderfolge des Lebens in einen Blick zusammengefaßt, in ein Gleichzeitiges verwandelt wird, wodurch er dann einen Anschein von Beharrlichkeit bekommt, so entsteht leicht und häufig der Irrtum, den Begriff, für etwas Beharrliches, Festes und Ruhiges zu halten, und dieses Vorurteil, welches das Product des freien Denkens in etwas seiner Natur geradezu Entgegengesetztes verwandelt, findet sich beim allen Philosophen, die nicht wahre Idealisten sind».

L'essenza e lo scopo autentico dell'idealismo è *la conoscenza positiva della realtà infinita*. Ma, poiché questa conoscenza dovrebbe contenere un'infinita pienezza, essa può soltanto essere sempre incompleta. Rispetto a ciò il panteismo si comporta in modo totalmente differente: esso si fonda sulla *conoscenza negativa della realtà infinita*; quest'ultima può essere soltanto *un unico pensiero chiaro ed evidente (ovvero una conoscenza del tutto compiuta)*, oppure non è *proprio nulla*, è un *nulla di conoscenza*. Pertanto, esso è del tutto opposto anche allo scetticismo, come la più *grande evidenza* e la più *chiara certezza* contro il più *grande dubbio*<sup>125</sup>.

L'idealismo in Schlegel raggiunge il suo compimento quando pragmaticamente abbandona l'idea di una conoscenza compiuta dell'infinito. Ogni concetto non può che essere un'immagine vivente dell'assoluto, che è a sua volta un vivente ed è strutturato come un divenire eterno di rapporti di somiglianze e differenze. Pensare che i concetti si riferiscano all'esistenza di una X permanente è illusorio. Questa illusione è consolante poiché, obbligandoci a postulare un Essere inconcusso, pone un limite trascendentale alla perpetua attività spirituale dell'assoluto e ci prospetta la riposante "speranza" di una verità ultima, salda, al di là del mutamento e della morte. Il giovane Schlegel, però, non aspira al riposo; per il suo pensiero elettrico, il tutto si determina in un eterno fluire di accidentalità. Attraverso i rapporti tra queste accidentalità si determina la possibilità di un'esperienza concettuale che, per segni ambigui e incompleti, può cogliere nelle parti e nei frammenti, un'immagine ridotta del divenire Assoluto: «l'Essere non esiste, esiste solo il *Divenire*<sup>126</sup>».

L'analisi preliminare del concetto di idealismo schlegeliano ci consente di iniziare a scorgere le prime connessioni tra immagine e scrittura frammentaria. Innanzitutto, in uno dei passi citati, è possibile vedere come concetto e immagine siano molto prossimi l'uno all'altro, e che si distinguano soltanto per differenze formali: la

---

<sup>125</sup> KFSX XII, p. 126. « Das Wesen und der eigentliche Zweck des Idealismus ist *positive Erkenntnis der unendlichen Realität*. Da diese Erkenntnis aber eine unendliche Fülle enthalten müßte, so kann sie immer nur unvollkommen sein. Mit dem Pantheismus verhält es sich ganz anders: er beruht auf *der negativen Erkenntnis der unendlichen Realität*; diese kann nur *ein einziger klarer evidenter Gedanke (d.h. eine durchaus vollkommene Erkenntnis)* sein, oder ist *gar nichts, ist keine Erkenntnis*. Daher ist er denn auch eben dem Skeptiker gerade entgegengesetzt, als die *größte Evidenz* und *klarste Gewissheit* gegen *den größten Zweifel*».

<sup>126</sup> KFSX XII, p. 334. «es gibt kein *Sein*, sondern nur *Werden*»

conoscenza teoretica utilizza i concetti, l'attività poetica le immagini<sup>127</sup>. Entrambi, tuttavia, postulano un tipo di conoscenza che non rispecchia l'Essere secondo il principio di identità e che quindi, non ha di mira né la staticità di una struttura eterna, né la *reductio ad unum* attraverso cui si è creduto di realizzarla. L'idealismo schlegeliano è caratterizzato dal superamento del concetto di "cosa" panteista. Ora, per quanto possa essere polemico nei suoi confronti, il pensiero di Schlegel rivendica la sua origine nella filosofia trascendentale kantiana. Quando Schlegel discute del "concetto", dell'"immagine" e della "cosa", questi sono sempre intesi come correlati oggettivi delle facoltà di un soggetto conoscente. L'immagine è il prodotto dell'immaginazione, così come, da Kant in poi, l'oggetto fenomenico è il prodotto dell'intuizione. Se si tiene conto di questo, la strategia con cui Schlegel decostruisce l'intuizione della "cosa" è chiaramente connessa al suo piano di rovesciamento e compimento degli assunti della filosofia idealista dell'epoca. Il primo passo verso la liberazione del pensiero dal dominio della "cosa" si compie nella produzione delle immagini e prosegue nel linguaggio. Tra la parola e l'immagine si viene a creare una specie di margine di indistinzione: «La *lingua originaria* era certo più *immagine* che *canto* – ma nel *canto* si dissolverà l'ultima lingua. <In ciò sta la magia e l'oggettività del linguaggio dei geroglifici><sup>128</sup>». Trova qui conferma quell'intuizione di Benjamin secondo cui: «il pensiero di Schlegel è un pensiero assolutamente concettuale, ovvero linguistico<sup>129</sup>». Il segno linguistico, attraverso il suo riferimento analogico all'immagine, si scrolla di dosso il giogo dell'identità logica e del panteismo<sup>130</sup>. Certo, in quanto liberazione da uno stadio precedentemente determinato, la produzione di immagini possiede inevitabilmente anche un momento negativo. Ma nella negazione dello statico, del certo e del morto, deve leggersi l'affermazione del nuovo rapporto di libertà che l'attività spirituale istituisce. Essa è un'affermazione della relazione che stringe insieme, nella loro differenza, le parti che il giudizio distingue. L'ente, pensato come cosa, è immediatamente disponibile alla percezione e completamente passivo di fronte all'attività del soggetto – è l'oggetto pensato come materia inerte

---

<sup>127</sup> Cfr. KFSA XII, pp. 360-361.

<sup>128</sup> F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit., p. 384.

<sup>129</sup> W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., p. 77.

<sup>130</sup> Cfr. KFSA XII, p. 344.

sui cui il soggetto può affermare la propria libertà attraverso la negazione: consumo, lavoro, opera. L'ente, nell'esperienza della sua immagine, si trasforma invece in un contro-soggetto, che, alla pari del soggetto, possiede un'attività in proprio, un'individualità e una certa forza di negazione e di resistenza. L'oggetto non si manifesta più nella sua presenza totale e senza storia, ma guadagna una profondità misteriosa, si fa carico di senso e di una storia in divenire. Il darsi in immagine dell'oggetto fa cenno al processo sconosciuto che lo ha fatto emergere nell'incontro, al carico di assenza ed ignoto che lo costituisce nell'esperienza. L'assenza che pertiene all'individualità dell'oggetto può venire in luce solo in un differente rapporto con il soggetto conoscente. La conoscenza dei fenomeni non è più segno di dominio e di riproduzione *ad libitum* della legge con cui viene prodotta la loro apparenza. Il soggetto conoscente si avvicina all'oggetto nella sua individualità e nella sua valenza significativa che, come un geroglifico da decifrare, veicola nella propria immagine il processo storico di cui, in piccolo, ha preso parte e da cui è stato formato. Il concetto non ha più il compito di impossessarsi della legge unica per tutti, ma si pone piuttosto l'obiettivo di tradurre e dispiegare l'ignoto presente in ciascun individuo, nel suo riferimento alla totalità del divenire.

[...] si dovrebbero osservare le impressioni di ogni fenomeno naturale [...] come se fossero parole, che non siano nemmeno l'oggetto, e che nondimeno ci facciano entrare in comunicazione con quello come un medium; dunque come espressioni – simili a parole semicomprendibili, mezzo incomprensibili – di spiriti affini, ma incatenati, che non possono farsi comprendere, che ci sembrano quasi lamentarsi, quasi articolare la loro natura intima, e che sembrano invitare alla gioia o alla tristezza [...] Allora esso sarebbe un'apparenza significativa [...]<sup>131</sup>.

La parola non è dunque limitata al soggetto, ma apre lo spazio di un riverbero della coscienza tra oggetto e soggetto, in cui i due si trovano in una comunicazione

---

<sup>131</sup> KFSX XII, p. 149. «[...]so sollte man die Eindrücke aller Naturerscheinung [...] als Worte ansehen, die auch nicht der Gegenstand selbst sind, uns jedoch als ein Medium mit demselben verständigen, als Ausdrücke also, als halbverständliche, halb unverständliche Worte verwandter, aber gefesselter Geister, die sich nicht verständlich machen können, uns bald zu klagen, bald ihrer innere Natur auszusprechen und zur Freude oder Trauer aufzufordern scheinen [...]. Alsdann wäre es ein *bedeutender Schein*».



continua, benché non del tutto comprensibile. La parola è il modo con cui l'immagine stabilisce la comunicazione tra due intensità riflessive differenti, ma capaci di iniziare un rapporto e di tradursi reciprocamente l'una nell'altra. Ciò non significa che ogni parola sia immediatamente sinonimo di questo sforzo comunicativo: Schlegel distingue accuratamente la parola come mera espressione necessaria del bisogno e del condizionamento naturale e animale (la parola ancora dominata dalla cosa), dalla parola poetica a cui vengono attribuite le qualità che abbiamo appena determinato<sup>132</sup>. L'origine di questa parola poetica è data anch'essa nell'immagine. L'immagine distrugge il presupposto della cosa e produce un contro-oggetto, un oggetto che porta già la traccia e i segni dell'attività dello spirito. Per certificare questa attività, si richiede l'istituzione di un luogo comune, in cui essa si dia a riconoscere e si manifesti.

L'immagine, sebbene sia soltanto un contro-oggetto, è comunque una produzione dell'io, un primo passo verso la libertà. Ma la parola è al contempo l'attestato e la convalida della libertà acquisita nell'immagine<sup>133</sup>.

Nelle lezioni la critica all'intuizione, come facoltà della cosa, precede la teoria dell'immaginazione. Le forme in cui la facoltà intuitiva è stata precedentemente teorizzata sono l'intuizione sensibile kantiana e l'intuizione intellettuale fichtiana. Schlegel ha un giudizio estremamente severo nei confronti del pensiero di Kant, che considera come un tentativo timido e fallimentare di sintesi tra empirismo e idealismo. Questo tentativo viene tacciato come un sincretismo rapsodico e confuso: nonostante la scoperta del metodo critico e riflessivo, Kant non avrebbe commisurato la novità del proprio metodo all'integralità della tradizione filosofica. Egli si è arrestato al semplice confronto tra l'idealismo intellettuale di Cartesio e l'empirismo scettico di Hume. Per questa prospettiva limitata, Kant sarebbe rimasto invischiato

---

<sup>132</sup> Cfr. KFSa XII, p. 345 e 449. Per l'impostazione ontologica delle lezioni, è strano, per non dire totalmente contraddittorio, che Schlegel attribuisca la proprietà del linguaggio e dell'accesso spirituale solamente all'uomo. Ancora più strano se consideriamo che nella citazione precedente l'esempio di Schlegel per descrivere il linguaggio degli spiriti reclusi era il canto dell'usignolo.

<sup>133</sup> KFSa XII, p. 344. «Das Bild, wenngleich nur ein Gegending, ist doch eine Hervorbringung des Ichs, ein erster Schritt zur Freiheit; das Wort aber ist gleichsam die Bestätigung und Bekräftigung der im Bilde gewonnen Freiheit».

nel vecchio errore del panteismo, e avrebbe franteso e interrotto il processo critico prima di essere pervenuto alla superiore prospettiva storica dell'idealismo:

Così come in generale è barcollante in tutta la sua filosofia, Kant sceglie qui la via di mezzo tra empirismo e idealismo, ma in effetti, seppure il detto che la verità stia nel mezzo non sia scorretto, la verità non sarà *mai trovata con il solo evitare gli estremi*<sup>134</sup>.

Schlegel esprime questo giudizio in riferimento alla deduzione trascendentale della prima critica, paragrafo in cui Kant cerca di trovare una sintesi tra le due fonti della conoscenza (logica ed estetica, intelletto e sensibilità) e dove questa mediazione si avvera attraverso la facoltà dell'immaginazione. Torneremo a breve a interrogarci sul ruolo mediale dell'immaginazione. Per ciò che riguarda la teoria dell'intuizione kantiana, invece, Schlegel elogia il superamento dell'empirismo attraverso l'estetica trascendentale, ma, al contempo, ne sottolinea l'implicita contraddizione. Per un verso, Kant nega qualsiasi conoscenza possibile del sovrasensibile, ma d'altra parte, presuppone l'intuizione del sovrasensibile nelle intuizioni pure di spazio e tempo<sup>135</sup>. Se si considera che *a*) in base alla dottrina dell'idealità di spazio e tempo, Kant nega qualsiasi realtà alle forme pure dell'intuizione (esse rappresentano semplicemente la costituzione sensibile del soggetto empirico); e che *b*) la rappresentazione originaria di spazio e tempo si riferisce alle forme pure con l'immediatezza dell'intuizione sensoriale e non con le sussunzioni determinate dei concetti (è per questo che spazio e tempo sono dette *intuizioni pure*<sup>136</sup>); allora diviene complesso negare che *c*) mediante le forme pure di spazio e tempo, Kant abbia velatamente<sup>137</sup> introdotto un'intuizione del sovrasensibile come condizione di ogni conoscenza empirica. La

---

<sup>134</sup> KFSa XII, p. 288. «Kant, so wie er überhaupt in seiner ganzen Philosophie schwankend ist, wählt hier den Mittelweg zwischen dem Empirismus und Idealismus, da doch, obschon der Ausspruch, daß die Wahrheit in der Mitte liege, nicht unrichtig ist, die *Wahrheit nie durch die Vermeidung der Extreme allein gefunden wird*».

<sup>135</sup> Cfr. KFSa, pp. 287-288.

<sup>136</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, trad. it. di G. Colli, Adelphi, Milano 2007, p. 81 e 87.

<sup>137</sup> La parola che Schlegel utilizza in due occasioni è "*Stillschweigend*"; Kant avrebbe quindi sottaciuto ciò che non poteva non essergli evidente. Questo sospetto levato contro la trasparenza del pensiero kantiano è la stessa prospettiva critica che adotterà Heidegger nel suo testo *Kant und das Problem der Metaphysik*.

questione ruota allora intorno al grado e alla qualità di attività che può venire riconosciuta alla sensibilità. Secondo Schlegel ogni facoltà dell'animo possiede un certo grado di attività spirituale (lo spirito, in generale, è assolutamente attivo in Schlegel, le sue manifestazioni parziali, lo sono solo parzialmente). Kant, invece, nell'estetica trascendentale, postula l'esistenza di un grado zero dell'attività dell'animo, grado che costituisce le forme pure del soggetto. In questa passività originaria dello spirito dovrebbero congiungersi inscindibilmente animo e corpo, attività e passività. Il guadagno teoretico di questa prospettiva è enorme, Kant può distinguere, attraverso i modi di attività/passività, il pensiero dall'intuizione e fondare su questa distinzione la scienza puramente analitica e le scienze puramente intuitive: l'attività conoscitiva del puro pensiero è la logica; le attività conoscitive delle intuizioni pure sono la matematica e la geometria. Kant può poi porre, nella sintesi di pensiero e intuizione sensibile, la condizione necessaria per ogni conoscenza scientifico-naturale<sup>138</sup> del mondo reale, il mondo per come ci è offerto dalla materia delle sensazioni<sup>139</sup>. È allora chiaro che il problema più gravoso che si pone alla filosofia kantiana – così come a ogni dualismo in generale – è quello della sintesi. Kant non può evitare il paradosso di dover concepire e descrivere pure forme di passività intuitiva. La soluzione kantiana è quella di introdurre una nuova facoltà determinata dal chiasmo degli attributi specifici di intuizione e intelletto. Una facoltà passiva rispetto all'intelletto e attiva rispetto al sensibile. Secondo Kant, questa facoltà dell'animo deve ritrovarsi nell'immaginazione. Essa presiede alla sintesi dei due rami della conoscenza umana<sup>140</sup>. Questo risultato è raggiunto però soltanto al prezzo di lasciare indeterminata la consistenza ontologica di spazio e tempo, fluttuanti, come la stessa immaginazione, tra la produzione di realtà e l'idealità che li determina. Schlegel osserva correttamente in che modo la teoria kantiana dell'intuizione sensibile trovi un ostacolo decisivo nell'insuperata impostazione

---

<sup>138</sup> A proposito della sintesi necessaria di intuizione e concetto per una conoscenza del mondo, cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit.; pp. 108-110 e pp. 130-132.

<sup>139</sup> A proposito della predicazione del reale solamente in congiunzione alle condizioni materiali dell'esperienza (la materia della sensazione) e dell'irrealità delle forme di spazio e tempo, cfr. *Ivi*, p. 289 sgg. Questo giudizio diviene fondamentale nella seguente *Confutazione dell'idealismo*.

<sup>140</sup> Cfr. *Ivi*, p. 71.

empirista a cui rimane confinato il suo ideale di conoscenza. Ciò si manifesta, come già detto, nell'essere dato della sensazione, nella passività dell'animo rispetto alla materia empirica e nell'impossibilità di un'auto-affezione dell'Io, che produca da sé l'oggetto della propria conoscenza. (Su questo nodo la teoria kantiana mantiene una suprema ambiguità. Se si considera la sintesi immaginativa delle intuizioni pure di spazio e tempo nella *Deduzione trascendentale*<sup>141</sup>; così come la possibilità di fornire una descrizione di ciò che sarebbe concesso a un *Intellectus archetypus* nel §77 della terza critica, si può notare la tensione irrisolta che spinge Kant verso una soluzione idealista).

L'irriducibile nucleo empirico della dottrina kantiana indica che la fondazione critica della conoscenza si riferiva alla conoscenza dell'esperienza naturale del singolo. La conoscenza, in Kant, abbraccia una prospettiva limitata all'Io isolato: il cittadino che è padrone del suo destino nell'emergente classe borghese. All'esperienza di questo Io è però sottratta ogni forma di comunità non economica; dinanzi ad esso il mondo si staglia come un museo di cose preziose, alienate e incomprensibili, ma che sappiamo al di là di ogni possesso. Di fronte alla versione filosofica e trascendentale di quel paternalismo borghese e moderato che lo disgustava, Schlegel non poteva che sbottare:

La filosofia kantiana è nell'intero e nell'essenziale empiristica e contrapposta alla nostra che è rigorosamente idealista. Se Kant afferma che l'esperienza sia la sfera e la fonte della conoscenza, che la materia sia data nell'intuizione, che intelletto e ragione aggiungano solamente la forma e la relazione superiore, allora noi affermiamo: nell'intuizione non deve trovarsi proprio nessuna conoscenza<sup>142</sup>.

La critica rivolta alla teoria kantiana dell'intuizione sensibile è la base teorica su cui Schlegel sviluppa la propria critica alla facoltà dell'intuizione *tout court*. Se in Kant

---

<sup>141</sup> Cfr. M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, trad. it. di M. E. Reina, Laterza, Bari 1981, pp. 114-168.

<sup>142</sup> KFSX XII, p. 329. «Die Kantische Philosophie ist im ganzen im wesentlichen empiristischer und unserer strengen idealistischen entgegengesetzt. Wenn Kant behauptet, daß die Erfahrung die eigentliche Sphäre und Quelle der Erkenntnis sei, daß die Materie in der Anschauung gegeben sei, Verstand und Vernunft nur die höhere Beziehung und Form hinzutun, so behaupten wir, in der Anschauung sei gar keine Erkenntnis zu finden».

l'immediatezza intuitiva con cui il dato sensibile è riferito all'oggetto della rappresentazione è un ideale a cui aspira ogni conoscenza<sup>143</sup>, Schlegel vi legge piuttosto il prodotto mediato dell'attività dell'animo. L'intuizione rappresenta un'illusoria alienazione dal concreto principio spirituale, che ancora non è giunto a prendere coscienza di se stesso e della propria attività, nella staticità della "cosa". Secondo Kant, l'intuizione dell'oggetto è frutto di un batter d'occhi; nelle lezioni *Windischmann*, invece, l'intuizione scaturisce dalla coordinazione di tre differenti facoltà: senso, ragione e volontà. Un soggetto intuisce quando – attraverso i sensi – accoglie in sé la rappresentazione di un oggetto. In questo rapporto, il soggetto non può essere totalmente passivo verso il dato sensibile. Se così fosse, il soggetto andrebbe perso nel molteplice dell'intuizione e non potrebbe dirsi cosciente della propria rappresentazione intuitiva dell'oggetto. Il soggetto si sa mentre intuisce; è cosciente di sé nel proprio intuire la cosa. Il soggetto sa l'oggetto, e sa di essere il soggetto che ha coscienza dell'oggetto: in ogni intuizione l'io si sdoppia e la sua attività rappresentativa si fa trasparente a sé. Al senso che ci offre l'oggetto si accompagna quindi la ragione che, nella terminologia schlegeliana, è la capacità dell'io di rientrare in sé, di osservare la sua attività riflessa nello specchio della propria coscienza e di avere un'intuizione dell'io intuente. La relazione dell'io all'io si determina, a sua volta, come intuizione di sé; quindi lo sdoppiamento dell'io può per principio procedere all'infinito in una riflessività senza freni che – nella catena di sdoppiamenti – smarrisce l'iniziale intuizione sensibile dell'oggetto, da cui questo regresso aveva preso le mosse<sup>144</sup>. Questa infinita produzione di coscienze riflessive sempre meno legate all'oggetto viene impedita e arrestata per mezzo della volontà. Questa facoltà interrompe arbitrariamente la variazione infinita e l'infinito approfondimento dei sensi (attraverso cui l'io potrebbe perdersi nell'oggetto

---

<sup>143</sup> Cfr. I Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 75.

<sup>144</sup> Cfr. KFSa XII, pp. 324-326. Nel testo, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, Walter Benjamin ha ricostruito su questa capacità riflessiva della ragione l'intero pensiero primoromantico. Nonostante questa ricostruzione non sia del tutto precisa da un punto di vista concettuale, poiché confonde la capacità riflessiva della ragione e la potenza concettuale dell'intelletto, essa coglie perfettamente la struttura di base dell'ontologia romantica che è quella di essere un *continuum* intensivo, in cui ogni grado è solamente una manifestazione parziale, potenziale e provvisoria del movimento infinito della funzione assoluta.

percepito), e arresta la fuga riflessiva dell'Io in se stesso. Mediante la volontà l'oggetto viene determinato come un qualcosa separato dall'io e contrapposto alla sua attività. È dunque la volontà che fissa l'oggetto in quello stato di artefatta permanenza e passività che corrisponde all'intuizione delle cose. Senza permanenza dell'oggetto, tuttavia, non si darebbe nessuna intuizione. Infatti, affinché l'oggetto sia pensato come separato dall'Io che lo conosce, esso deve essere determinato come qualcosa di statico e permanente, in contrasto con l'attività infinita della ragione<sup>145</sup> La permanenza stessa dunque non è un correlato necessario dell'atto intuitivo, bensì l'arbitraria determinazione pratica della volontà. Per queste ragioni, il pregiudizio della "cosa", l'errore filosofico originario, si fonda trascendentalmente nella facoltà dell'intuizione.

Schlegel dimostra i limiti teoretici dell'intuizione constatandone l'antinomia fondamentale. In ogni intuizione sensibile, infatti, l'oggetto ci appare fuori di noi ma, al contempo, esso è dentro di noi<sup>146</sup>. Fuori di "noi", in quanto separato da ciò che siamo usi definire "noi"; dentro di "noi", in quanto rappresentato dalla coscienza, il cui luogo è comunemente stabilito come "interno" al corpo: significato stesso di quel "noi" che abbiamo virgolettato<sup>147</sup>. L'intuizione non porta alla conoscenza dell'oggetto, può piuttosto determinare il desiderio di sapere qualcosa in più riguardo ad esso. L'intuizione incuriosisce e spinge a conoscere la storia e il significato dell'oggetto intuito. L'intuizione stimola un "volere di sapere" che non soddisfa, poiché non ci mostra che la superficie dell'oggetto, la sua statica identità a se stesso. Secondo Schlegel, l'intuizione non introduce a una conoscenza concettuale

---

<sup>145</sup> Cfr. KFSa XII, p. 328.

<sup>146</sup> Cfr. KFSa XII, p. 329.

<sup>147</sup> Questo paradosso della rappresentazione di un oggetto nella coscienza non può considerarsi un semplice artificio retorico, ma uno dei più grandi enigmi di una prospettiva filosofica non idealista; esso conosce anche un notevole successo nel Novecento, benché, per quanto io sappia, nessuno lo abbia riferito a Schlegel, e men che meno al *Fondamento dell'intera dottrina della Scienza fichtiana* da cui deriva. È anche sintomatico il fatto che Blanchot – dopo aver ripetutamente espresso i suoi dubbi verso il pensiero romantico tedesco – citi il paradosso in Michaux: «Vous ne pouvez pas concevoir cet horrible en dedans en dehors qu'est le vrai espace», e riconosca in esso una grande espressione dell'esperienza dello spazio immaginario, ovvero di quello spazio in cui sorge e si muove la letteratura.

dell'essenza storico-spirituale dell'oggetto singolare che si offre ai sensi<sup>148</sup>. L'autentico sistema dell'idealismo prende avvio attraverso il dubbio verso l'esistenza di una "cosa" separata dall'Io, rifiutando qualsiasi ordine di verità alla facoltà dell'intuizione.

La ricostruzione filosofica della facoltà dell'intuizione non conduce Schlegel solo al principio primo del suo idealismo – vale a dire il dubbio verso la "cosa" –, ma anche al "secondo" principio primo, con cui essa si distingue dal procedimento deduttivo fichtiano: il principio della probabilità dell'Io. Secondo Schlegel, la corretta teoria dell'intuizione, da un lato annienta la credenza in un qualsiasi oggetto esterno all'Io, ma, dall'altro, ammette l'Io soltanto come probabile, e non come dato o prodotto certo. Dalla critica all'intuizione deriva quindi la semplice probabilità dell'Io e l'impossibilità di non credere a questa probabilità. La ragione, come facoltà di essere Io dell'Io, è sempre accompagnata dall'ombra che l'attività dell'Io proietta ad ogni grado riflessivo. Tuttavia, questa attività riflessiva non conosce fine se non nella brusca interruzione volontaria, e così non giunge mai a stabilire confini per l'Io, se non in modo del tutto arbitrario. Del resto, nel momento in cui si volesse bloccare questa dispersione riflessiva e intuire l'Io come un che di determinato, esso verrebbe fissato davanti a noi come un oggetto e un qualcosa di statico, ma con ciò perderebbe quell'essenziale carattere di attività e movimento, che la riflessione rende palese proprio sfuggendo ad ogni cattura. La pretesa intuizione dell'Io tramuterebbe la continua attività dell'Io nel suo esatto contrario: in un ente mortalmente statico. La certezza dell'Io non può quindi derivare da un atto conoscitivo, ma si dà sempre soltanto nel rovescio negativo che accompagna la sua ininterrotta attività conoscitiva; rovescio che Schlegel chiama «sentimento di un inconcepibile»:

Ogni sforzo di intuirsi e di cogliersi nell'intuizione, è, come precedente mostrato, del tutto vano. L'Io ci si dissolve sempre quando vogliamo fissarlo. Il sentimento di questo inconcepibile è però infinitamente certo; infatti è certo ciò che si sa immediatamente e di cui non può addursi nessuna superiore dimostrazione: e questo è proprio il caso dell'autocoscienza. Questa infatti non può essere ulteriormente derivata né dimostrata; è ciò che fonda tutto il resto, e quindi è immediata e

---

<sup>148</sup> Cfr. KFSa XII, p. 330-331.

assolutamente certa. [...] In futuro chiameremo l'autocoscienza sempre rinvenimento, in quanto essere rinvenuto in sé, poiché l'Io non può essere veramente dimostrato, bensì può soltanto essere rinvenuto.<sup>149</sup>.

Schlegel sviluppa un'antinomia anche per il principio di probabilità dell'Io. Questa seconda antinomia è analoga alla dialettica del sublime kantiano, poiché si sviluppa tra i poli di finito e infinito, empirico e ideale. L'Io si sente a un tempo finito, e infinito: finito nel sentimento della vita pratico-empirica, infinito nella riflessione teoretica. Questa contraddizione, a differenza di quella che intaccava l'intuizione sensibile della cosa, non annienta la certezza teoretica nell'Io. Pur nella contraddizione con noi stessi, non possiamo dubitare della certezza immediata con cui *ambedue* gli stati dell'Io si presentano alla coscienza. Se l'antinomia del concetto di "cosa" conduceva a rendere impossibile ogni sua applicazione, l'antinomia dell'Io porta invece a rendere indecidibile se l'Io sia finito o infinito, e nel riconoscere che non possiamo che essere sempre soltanto una parte di noi stessi. La risoluzione di questo paradosso risiede nel definitivo abbandono di ogni concettualità riferita all'Essere e nel superamento teoretico della facoltà dell'intuizione<sup>150</sup>. Schlegel argomenta così questa soluzione del secondo paradosso: il principio di contraddizione deriva dal principio di identità, che è a sua volta la traduzione sul piano logico del concetto di sostanza e di essere, un essere indecidibilmente finito/infinito non potrebbe di conseguenza sussistere. Se però sostituiamo alla sostanza e all'essere permanente, il divenire, è possibile pensare un infinito in divenire, ovvero un infinito non ancora dato, e quindi finito rispetto alla sua

---

<sup>149</sup> KFSa XII, p. 334. «Alle Bemühung, sich selbst anzuschauen, sich in der Anschauung selbst zu ergreifen, ist, wie früher gezeigt worden, durchaus vergebens. Das Ich verschwindet uns immer, wenn wir es fixieren wollen. Das Gefühl dieses Unbegreiflichen ist aber unendlich gewiß; gewiß ist nämlich, was man unmittelbar weiß, wovon es keinen höheren Beweis gibt: und dieses ist gerade der Fall bei dem Selbstbewußtsein. Dies kann nicht weiter abgeleitet und bewiesen werden; es begründet alles andere, ist also unmittelbar, schlechtin gewiß. [...] Das Selbstbewußtsein nennen wir in Zukunft immer *Empfindung*, als *ein in sich finden*, weil das *Ich* eigentlich nicht bewiesen, sondern nur *gefunden* werden kann». Traduciamo impropriamente "*Empfindung*" con il termine "rinvenimento" per tradurre sulla sua ambiguità modale (riprendere coscienza all'attivo, essere ritrovato al passivo), l'incastro di senso che Schlegel gioca all'interno della costruzione della parola tedesca.

<sup>150</sup> Cfr., KFSa XII, p. 338.



attuazione. Schlegel gioca con i concetti leibniziani di infinito potenziale e infinito attuale: nei valori assegnati a una funzione, ogni punto  $x$  può essere determinato da un valore finito (un'immagine della funzione), ma la funzione può assegnare valori determinati anche per il suo limite tendente all'infinito. Ogni Io è come una variabile all'interno di un calcolo infinitesimale. Nella tendenza e nel divenire, finito e infinito non sono distinti qualitativamente, ma soltanto per grado quantitativo<sup>151</sup>. Questa argomentazione comporta che *a)* ogni Io determinato e finito non possa mai coincidere con l'Io assoluto infinito se non nel suo movimento verso l'infinito *b)* ogni Io determinato rimanda all'Io assoluto, attraverso il suo grado intensivo, come una funzione derivata di questo<sup>152</sup>. L'Io-originario (come Schlegel preferisce chiamare l'Io assoluto) si identifica con questa infinità pienezza, che non è mai definibile nei termini di una sostanza, di un qualcosa dato come esistente, ma rimanda sempre ad un'attività infinita, un eterno divenire. Ogni Io determinato è soltanto una parte di questo Io-originario ed entra in continuo rapporto con altre frazioni di soggetto, ovvero i gradi di intensità in cui l'Io originario si è del tutto arbitrariamente diviso e autodeterminato. Questa autodeterminazione assoluta è anche ciò che risolve l'antinomia dell'Io: l'Io finito e quello infinito non sono contrapposti bensì in un perpetuo rapporto intensivo di autodeterminazioni. Ogni cosa è immagine, a un differente grado di intensità, dell'Io-originario, ovvero dell'Assoluto.

---

<sup>151</sup> Cfr., KFSa XII, p. 335.

<sup>152</sup> È nota la fascinazione subita da Schlegel per le formulazioni matematiche e la numerologia. Nelle lezioni questa passione appare nel tentativo di articolazione sistematica di unità e dualità e nella deduzione dei numeri come concetti originari, in cui, a proposito del rapporto tra finito e infinito nell'io si afferma anche: «Ist einmal durch das ursprüngliche Vorhandensein der Einheit zugleich mit der Unendlichkeit im Bewußtsein, durch Erinnerung, di Möglichkeit überhaupt eines Zahlensystems gegeben, so ist es auch die eine unendliche große und kleine Zahl. Dies ergibt aus der Freiheit des Ichs, die ja in der Ausdehnung und Zusammenziehung besteht; aus  $\frac{1}{0}$   $\frac{0}{1}$  lassen sich alle nur denkliche Brüche machen». Cfr. KFSa XII, pp. 384-385. Su questo tema, cfr. John H. Smith, *Friedrich Schlegel's Romantic Calculus: Reflections on the Mathematical Infinite around 1800*, in D. Nassar (a cura di), *The Relevance of Romanticism. Essays on German Romantic Philosophy*, Oxford University Press, New York 2014. Questa fascinazione romantica per un infinito matematico e graduale è alla base della critica hegeliana al "cattivo infinito".

Se, riflettendo, non possiamo negarci, che il tutto sia in noi, allora non possiamo spiegarci quel sentimento di limitatezza, che ci accompagna di continuo nella vita, in altro modo se non in quanto accettiamo di *essere solo un pezzo di noi stessi*. Ciò conduce difilato a *credere in un tu*, che non è (come nella vita) contrapposto all'Io, e a lui simile (Uomo contro uomo, e non animale o pietra contro uomo), bensì più in generale come un Contro-*Io*, e a ciò si collega allora necessariamente il credo in un *Io-originario*<sup>153</sup>.

Il dubbio nella “cosa” e la certezza dell'Io sono i risultati teoretici estratti dall'intuizione, il grado più basso della coscienza. Essi conducono alla dimostrazione di un *Io-originario*, verso cui ogni singolarità, ogni *Io* individualmente determinato si relaziona come un frammento in moto verso la totalità in divenire. Questa potenziale totalità infinita dell'Io originario può essere riconosciuta dall'Io determinato soltanto nel suo infinito sviluppo riflessivo. A differenza di Fichte, però, questo sviluppo non si compie mediante la dialettica sintetica della doppia negazione. In Fichte, il ritorno all'Io assoluto, è un processo di superamento dell'autolimitazione attraverso cui l'Io produce l'ente come negazione assoluta di sé, e determina la cosa, l'ente come ciò che è opposto all'Io, ciò che è assolutamente non Io. In Schlegel, invece, la relazione non è determinata in un'opposizione logica dei contraddittori, ma in una relazione di contrarietà analogica<sup>154</sup>. Ogni *Io* determinato può incontrare una serie di «Contro-*Io*» altrettanto determinati, dei «*Tu*», che non sono riconosciuti come tali perché somiglianti all'Io determinato, bensì per il loro manifestare un significato ulteriore rispetto alla loro parvenza sensibile. Di fronte all'Io determinato non vi sono “cose” che vanno fatte rientrare nell'attività della coscienza e dominate dall'Io. L'Io incontra bensì una serie di individualità significanti, le quali lo introducono, di volta in volta, in relazioni costituite da ambiguità polari e

---

<sup>153</sup> KFSX XII, p. 337. «Wenn wir uns beim Nachdenken nicht leugnen können, daß *alles in uns ist*, so können wir uns das Gefühl der Beschränktheit, das uns im Leben beständig begleitet, nicht anders erklären, als indem wir annehmen, daß *wir nur ein Stück von uns selbst sind*. Dies führte geradewegs zu einem *Glauben an ein Du*, nicht als ein (wie im Leben) dem Ich entgegengesetzt, Ähnliches (Mensch gegen Mensch, nicht Tier, Stein gegen den Menschen), sondern überhaupt als ein Gegen-Ich, und hiermit verbindet sich denn notwendig der Glaube an ein *Ur-ich*».

<sup>154</sup> Per quanto riguarda la distinzione tra contrario e contraddittorio Cfr. E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004, pp. 369-370.

compromessi: ogni “Tu” si comporta come un “Io” nei nostri confronti, e a nostro turno, noi diveniamo continuamente dei “Tu” per gli altri “Io”.

Tutto ciò che percepiamo fuori di noi è un vivente Contro-Io, un Tu; ma non un Tu che sarebbe completamente uguale a noi, come il Tu che, nella vita, ci è contrapposto in quanto del tutto simile. Ogni forza diviene un Tu, non appena entra in rapporto con noi; vale a dire non appena la pensiamo, la percepiamo, e cerchiamo di indagarla e di fondarla; è questo il reale nell’intuizione. La materia non è nulla nell’intuizione. Ciò che le dà realtà è soltanto la sua essenza, il suo significato e il suo senso; è il linguaggio che ci si rivolge oscuramente ovunque ci si voglia rendere comprensibile il Tu<sup>155</sup>.

Questo resoconto si concluderà, infine, con l’equivalenza di Io originario e Mondo (*Welt-Ich*) e con il confondersi di entrambi nel concetto di una diveniente divinità immanente. Ciò che a noi interessa per avvicinarci alla scrittura frammentaria, non è però l’esito cosmico della metafisica romantica, ma soltanto la teoria dell’immaginazione che ne consegue. Nelle analisi svolte essa si è già preannunciata nel rapporto intensivo tra finito e infinito, tra parte e tutto, e nella relazione di traduzione linguistica e contrarietà analogica che viene a istituirsi tra parte e parte. Con questo concetto di negazione per contrarietà proporzionale e analogica, Schlegel aggiunge inoltre un altro importante tassello per distinguere il proprio idealismo da quello di Fichte. Quest’ultimo, infatti, pensa la negazione dell’Io sempre come un Non-Io e la sviluppa non in un contrasto di forze dipolari e tra loro proporzionali, bensì una contraddizione logicamente determinata come monopolare. Per terminare la nostra esposizione della facoltà dell’intuizione in Schlegel, dobbiamo quindi procedere a distinguerla dall’intuizione intellettuale fichtiana.

---

<sup>155</sup> KFSX XII, pp. 338. «Alles, was wir außer uns wahrnehmen, ist ein lebendiges Gegen-Ich, ein Du; aber nicht ein Du, was uns völlig gleich wäre, wie das Du im Leben uns als ganz ähnlich entgegengesetzt wird. Jede Kraft, sobald sie ein Verhältnis zu uns tritt, d.h. sobald wir sie denken, wahrnehmen, und zu erforschen und zu ergründen zu suchen, wird sie ein Du; dies ist das Reelle in der Anschauung. Der Stoff ist nichts in der Anschauung. Das, was ihr allein Realität gibt, ist das Wesen, die Bedeutung, der Sinn desselben, ist die Sprache, die uns dunkel anspricht, worin sich uns das Du verständlich machen will».

La distinzione si fa qui più complessa, non tanto dal punto di vista concettuale – le basi per questa distinzione sono già tutte poste nella trattazione precedente – quanto dal punto di vista del dibattito critico. La relazione tra il Romanticismo di Jena e il pensiero di Fichte è stata una questione lungamente dibattuta nella storia della ricezione critica<sup>156</sup>. Il punto critico per stabilire influenze e divergenze è stato spesso indicato nella questione: la filosofia romantica ha affermato o negato la possibilità di un'intuizione intellettuale? La possibilità di un'intuizione intellettuale dell'Io è stata la strategia con cui l'idealismo tedesco (categoria sotto cui si è soliti riunire le differenti filosofie di Fichte, Schelling, Hegel) ha superato i limiti imposti alla conoscenza da Kant. La precedente domanda allora diventa immediatamente un'insidiosa ambasciata per il tentativo di riportare il romanticismo sotto l'egida dell'Idealismo, o, al contrario, svincolarlo totalmente da esso. Se però si badasse al semplice fatto che ogni singolo pensatore dell'epoca ha usato il termine *Intellektuelle Anschauung* (che, alle volte, diviene addirittura *Intellektuale*) sempre in strettissima connessione al fervente dibattito sulla fondazione del sapere filosofico e che ciascuno di essi ha cercato di distinguere il proprio concetto di intuizione intellettuale in polemica verso altri usi del concetto, allora diverrebbe del tutto evidente la vanità dell'impresa di stabilire la differenza tra le etichette storiche di “romanticismo” e “idealismo” attraverso un concetto che, in quel determinato periodo, ha conosciuto, più di qualunque altra parola d'ordine, un utilizzo idiografico. Da questo punto di vista, l'intuizione intellettuale è stata davvero la Dulcinea in nome della quale venivano immaginate grandi battaglie tra i giganti del pensiero, ma che ha finito per agguantare un pugno di mosche a livello dell'interpretazione storica.

Anche volendo restringere il campo della questione (“intuizione intellettuale, sì o no?”) al solo Schlegel si staglia un ulteriore ordine di difficoltà. All'interno dello stesso percorso schlegeliano, infatti, il termine sembra privo di consistenza. Com'è possibile giustificare contemporaneamente il frammento 76 («l'intuizione intellettuale è un imperativo categorico per la teoria»<sup>157</sup>), e il dettato delle lezioni in

---

<sup>156</sup> Una breve rassegna di questa storia può trovarsi in F: Beiser, *Romanticism and Idealism*, in *The Relevance of Romanticism*, cit., pp. 30-47.

<sup>157</sup> A 76

cui si legge: «Per noi non esiste un'intuizione intellettuale, perché l'Io non può essere *intuito*»<sup>158</sup>? L'inconsistenza terminologica è segnale di un'incoerenza nel pensiero? È possibile estendere questa inconsistenza a tutta la filosofia del Romanticismo, di cui Schlegel è sicuramente il massimo esponente? In un'ottica storico-filosofica non si può fare a meno di sollevare queste domande. Tuttavia, crediamo che esse non possano essere risolte a partire dalla questione dell'intuizione intellettuale. Ciò è ormai riconosciuto dalla maggioranza degli studi: i giudizi oscillanti a proposito dell'intuizione intellettuale non toccano il nocciolo del pensiero schlegeliano, ma segnalano una variazione meramente terminologica<sup>159</sup>. Schlegel, nelle lezioni, annota la variabilità nel significato di intuizione intellettuale e il conseguente prodursi di non pochi fraintesi: «Del resto, si trova anche una differenza estremamente grande e molti fraintesi in riguardo all'intuizione intellettuale [...]»<sup>160</sup>. In un altro frammento si aggiunge la possibilità di una vera contraddizione nei termini: «Ciò che si è soliti nominare intuizione intellettuale, dovrebbe propriamente chiamarsi *fatto ideale*»<sup>161</sup>. Se le molte fratture, velleità e discontinuità nel pensiero di Schlegel sono palesi, si possono però indicare alcuni temi ininterrotti; uno di essi è senza dubbio la rispettosa critica al pensiero fichtiano. Agli occhi di Schlegel, Fichte conserverà sempre l'importanza di essere stato il primo ad avere condotto con mano ferma la traballante filosofia kantiana nel solco dell'idealismo. Nondimeno, egli non è stato in grado di esaudire la promessa custodita nella sua filosofia. A causa della sua fede nella facoltà dell'intuizione, il suo filosofare non può che ricascare di nuovo nel pregiudizio della "cosa". Ci pare dunque corretto scorgere, nella critica a una certa concezione dell'intuizione intellettuale, un tema senza soluzione di continuità del pensiero del giovane Schlegel. Quando l'"intuizione intellettuale" viene lodata nei frammenti, in essa deve essere riconosciuta ciò che Schlegel, nelle lezioni *Windischmann*,

---

<sup>158</sup> KFSA XII, p. 355. «Eine intellektuelle Anschauung gibt es bei uns nicht, weil das Ich nicht *angeschaut* werden kann».

<sup>159</sup> Cfr. D. Nassar, *The Romantic absolute. Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy 1795-1804*, The University of Chicago Press, Chicago/London 2014, p. 109.

<sup>160</sup> KFSA XII, p. 356. «Übrigens findet man auch eine äußerst große Verschiedenheit und viele Mißverständnisse in Rücksicht der *intellektuellen* Anschauung».

<sup>161</sup> KFSA XVIII, p. 40. «Was man gewöhnlich intellektuelle Anschauung nennt, sollte wohl eigentlich das *ideale Faktum* heißen [...]».

rinominerà *geistliche Anschauung*. Questo nuovo tipo di intuizione trova il suo pieno sviluppo solamente a partire dalla critica all'intuizione kantiana e fichtiana, e rientra perciò di diritto nell'ambito della facoltà dell'immaginazione e dell'estetica.

Sgombrati i motivi di dubbio che potevano provenire dalla ricognizione della letteratura critica, la struttura delle lezioni *Windischmann* permette di elencare le critiche che Schlegel, attraverso la sua rielaborazione del funzionamento della facoltà intuitiva, muove alla filosofia idealista di Fichte. La fondazione fichtiana ha la sua base nell'intuizione intellettuale, con cui si determina il contenuto della *Tathandlung* dell'Io assoluto. Questo Io non elude del tutto la caratteristica deteriorata dell'intuizione e si tramuta in un oggetto intuito, in una "cosa". Nonostante l'Io sia caratterizzato da Fichte dall'ininterrotta attività della *Tathandlung*, dalla sua vitalità, la certezza propria dell'intuizione determina l'Io come un qualcosa di esistente, come un dato di fatto, in cui la *Tat*, la conclusione finale del processo, è sempre più forte della *Handlung* dello spirito<sup>162</sup>. Posta a principio della certezza epistemologica, l'assolutezza dell'Io prende il posto del vecchio concetto di sostanza. Pertanto, l'Io assoluto viene dedotto da quel principio logico di identità che equivale, nell'ottica schlegeliana, alla presupposizione panteista di una sostanza infinita. L'intuizione intellettuale fichtiana tende così a trasformarsi in un presupposto infinito, la cui conoscenza negativa è già stata criticata in precedenza<sup>163</sup>, come conoscenza chiara e compiuta del nulla. L'Io assoluto subisce una metamorfosi completa nel concetto di sostanza. Da qui, può comprendersi anche l'idea originaria da cui la filosofia schlegeliana prende le mosse: la critica alla deduzione filosofica da un principio assoluto che non sia in sé polarizzato<sup>164</sup>. Come nel campo della poetica Schlegel ha

---

<sup>162</sup> Cfr. W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., p. 61.

<sup>163</sup> Cfr. KFSX XII, p. 149.

<sup>164</sup> Su questo punto, la nostra interpretazione del pensiero schlegeliano concorda in ampia misura con quella che, nel mondo anglosassone, viene definita come "*Antifoundationalism*" e che può essere fatta discendere dagli studi di Manfred Frank. Cfr. E. Millán-Zaibert, *The Emergence of Romantic Philosophy*, cit., pp. 10-20; cfr. anche D. Nassar, *The Romantic Absolute*, cit., pp. 113-114. Ci pare, tuttavia, che in questa linea interpretativa, si faccia strada una sempre meno latente inclinazione verso l'affermazione di un realismo ontologico nel Romanticismo. I romantici, già dal primo periodo del loro pensiero, avrebbero quindi affermato l'esistenza di un "Essere" che non abbia alcuna relazione

definito la poesia romantica per il suo carattere di sintesi eternamente in divenire della poesia classica e delle poesie nazionali moderne<sup>165</sup>, così lo stesso movimento di sintesi per gradi intensivi di somiglianza viene promossa anche a livello filosofico. Essa è pensata come movimento inarrestabile di mediazione graduale tra dogmatismo e criticismo; tra la filosofia che stabilisce il suo unico principio nella sostanza e la filosofia che pone il suo unico principio nella coscienza del soggetto. Schlegel non riconosce nessuna base epistemologica né al primo, né al secondo principio quando presi di per sé come principi primi da cui dedurre tutto il resto (dubbio verso la “cosa”, credenza nella probabilità dell’Io). Entrambi vengono ammessi come principi soltanto nel loro perpetuo scambio di posizione, nel rapporto di proporzione inversa che li connette e che va riconosciuto come l’instabile fondamento analogico-proporzionale del sistema: più sostanza, meno soggetto e viceversa. Questa polarità del principio, in cui la filosofia schlegeliana dichiara di svilupparsi in un ciclo in continuo divenire, è chiaramente pensata come controcanto all’impianto sistematico della *Dottrina della scienza* che Fichte costruisce per deduzione dal solo principio soggettivo, l’Io assoluto da cui si irradiano e si concatenano tutte le altre

---

con la coscienza. Noi crediamo, invece, che, nel pensiero romantico, non vi sia la posizione di alcun essere, né di alcuna sostanza, ma soltanto di un movimento coscienziale infinito e perciò solo parzialmente realizzato in ciascuna coscienza soggettiva. Ciò non significa, d’altro canto, riconciliare il romanticismo con un idealismo oggettivamente inteso, come si propone di fare, Fredrick Beiser. Infatti, anche nell’idealismo oggettivo l’assoluto è un che di posto: il soggetto è la sostanza. Si potrebbe dire che, nel Romanticismo, il soggetto diviene la sostanza e la sostanza diviene soggetto in un movimento ciclico infinito, senza che si dia tregua possibile o fondamento alcuno: realismo e idealismo indicano solamente i vettori, le direzioni del rapporto conoscitivo. Ciononostante, è innegabile che questa immersione della sostanza nel soggetto storico-naturale in divenire è segnata dall’ambiguità e dall’ironia finale attraverso cui il pensiero rivoluzionario del primo Schlegel abbraccia, infine, il dogmatismo cattolico e la reazione. È dunque possibile che nella tendenza della letteratura critica a trovare un fondamento (ontologico e epistemologico che sia) al pensiero romantico si rispecchino momenti di quel desiderio di coerenza a cui il percorso intellettuale di Schlegel si è piegato soltanto riottosamente.

<sup>165</sup> Cfr. A 149, 238, 393.

conoscenze<sup>166</sup>. Il rapporto polare degli opposti si sviluppa in Schlegel in un'antitesi che non conduce verso alcuna sintesi dell'incondizionato, bensì all'infinito e altalenante relazionarsi dei due poli. Ciò che Schlegel chiama indifferentemente "Io originario", "divinità in divenire", "vita", o con il termine, all'epoca più in voga, di "*Geist*" non è un principio saldo, ma una continua oscillazione in movimento tra due poli. Questa doppiezza e ambiguità che giace al fondo del primo principio della filosofia porta il nome di *Wechselgrundsatz* o *Wechselerweis*.

La nostra filosofia non inizia come le altre con un primo principio, in cui la prima proposizione è, per così dire, il nucleo o il primo anello della cometa che costringe le altre a essere una coda di polvere – noi muoviamo da un germe, certamente piccolo, ma vitale, il nocciolo per noi si trova nel mezzo. A partire da un piccolo e modesto inizio, il dubbio verso la cosa, che pure si manifesta parzialmente a tutti gli uomini riflessivi – e la già da sempre disponibile e preponderante probabilità dell'Io, la nostra filosofia si svilupperà un passo alla volta, e si rafforzerà in una progressione continua, fino a che essa penetrerà il più alto punto della conoscenza umana e mostrerà l'ampiezza come il limite di ogni sapere<sup>167</sup>.

Ecco perché Schlegel può affermare che la riduzione idealista a un unico principio spirituale resta incompiuta nel pensiero fichtiano. Muovendo dalla permanenza dell'intuizione, Fichte non ha dissolto del tutto il concetto di "cosa" nella libera motilità dell'Io originario. Egli ha arrestato la mobilità assoluta nel momento dialettico del Non-Io. È vero che quest'ultimo è un prodotto dell'attività dell'Io, e più precisamente dell'intelletto che stabilizza l'immaginazione produttiva e pone la

---

<sup>166</sup> Cfr. KFSX XII, p. 330; e Cfr. J. G. Fichte, *Sul concetto della dottrina della scienza ovvero sulla cosiddetta filosofia come scritto introduttivo alle lezioni su questa scienza*, in Id., *Scritti sulla dottrina della scienza*, a cura di M. Sacchetto, Mondadori, Milano 2008, pp. 85-92.

<sup>167</sup> KFSX XII, p. 328 «Unsere Philosophie fängt nicht wie andere mit einem ersten Grundsatz an, wo der erste Satz gleichsam der Kern oder erste Ring des Kometen, das übrige ein langer Schweif von Dust zu sein pflegt – wir gehen von einem zwar kleinen, aber lebendige Keime aus, der Kern liegt bei uns in der *Mitte*. Aus dem unscheinbaren geringe Anfänge, dem Zweifel an dem Ding, der sich doch zum Teil allen nachdenken Menschen äußert – und der doch immer vorhandenen überwiegenden Wahrscheinlichkeit des Ichs wird sich unsere Philosophie nach und nach entwickeln und in steter Progression sich selbst verstärken, bis sie zu dem höchsten Punkte menschlicher Erkenntnis durchdringt und den Umfang so wie die Grenzen alles Wissen zeigt»



propria negazione infinita nel Non-Io<sup>168</sup>. Tuttavia, questo momento introduce un “qualcosa” nell’intuizione che resta apparentemente fuori dalla coscienza. Questo qualcosa viene posto come conseguente a una necessità della facoltà conoscitiva: la legge che spiega l’intuizione dell’oggetto reale. Soltanto di questa intuizione può venire predicata una realtà che supera le illusioni dell’immaginazione<sup>169</sup>. Anche se in seguito questo momento verrà ricompreso e superato all’interno dell’attività sintetica dell’Io, si è ormai ammesso come necessario all’interno dell’Io assoluto, un momento di passività e riposo; un attimo di incoscienza che confonde i confini tra Io empirico (di cui è chiaro il grado di passività e limitatezza) e l’Io assoluto. L’attività assoluta deve quindi venire stimolata riflessivamente in Fichte attraverso l’“urto” contro “qualcosa”. Ma com’è possibile urtare qualcosa se non ammettendo “qualcosa” di esterno all’attività stessa? Schlegel critica questa determinazione dell’Io attraverso un momento di passività necessaria come una prospettiva troppo legata alla coscienza derivata dell’Io empirico-soggettivo. Nessuna necessità può limitare l’Io-originario, la sua limitazione è pura autolimitazione arbitraria.

In Fichte, l’Io dà la legge a se stesso; rimane dubbio soltanto se ciò avvenga arbitrariamente oppure in modo necessario. Nel primo caso avrebbe luogo la più selvaggia arbitrarietà; ma se le leggi sono necessarie, allora, poiché il fondamento di questa necessità non può trovarsi nell’Io medesimo, essa deve essere sottomessa e subordinata a qualcosa di estraneo<sup>170</sup>.

La totale arbitrarietà nella limitazione non spetta che all’Io originario, l’arbitrarietà che gli Io-relativi e finiti posseggono dipende da quanto essi sono in grado di riconoscere il significato delle apparenze sensibili e di riconoscersi, riflessivamente potenziati, in questo rapporto. All’Io determinato non può quindi contrapporsi un Non-Io determinato come vuota apparenza di un qualcosa estraneo ed esterno

---

<sup>168</sup> Cfr. J. G, Fichte, *Fondamento dell’intera dottrina della scienza come manoscritto per i suoi ascoltatori*, in Id., *Scritti sulla dottrina della scienza*, cit., pp. 278-279.1

<sup>169</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 267-268.

<sup>170</sup> KFSA XII, p. 310. «Bei [Fichte] gibt das Ich sich selbst Gesetze; nur fragt sich, ob dies willkürlich oder notwendig geschieht. Im ersten Fall fände die allerwilderste Willkür statt; sind die Gesetze aber notwendig, so wird, indem der Grund dieser Notwendigkeit nicht im Ich selbst liegen kann, dasselbe etwas Fremdem unterworfen und subordiniert».

all'attività dell'Io stesso. Il Non-Io non può essere un fenomeno indifferente e sonnacchioso che va ricondotto forzatamente all'identità dell'Io assoluto. Ciò che riconduce l'Io finito alla percezione della propria infinità è, invece, un Contro-Io, l'eco desiderante di un Io altro, che si rivolge al soggetto con parole sconosciute che esigono la traduzione in un significato. Questo Contro-Io è un'immagine che inizia ad acquistare un significato nel rapporto istituito con il soggetto finito, poiché la sua apparenza, viene determinata come bella, stimolando in questo modo, nel sentimento, il principio di una riflessione infinita dell'Io. L'intuizione dell'oggetto bello non può essere un'intuizione intellettuale, bensì soltanto un'intuizione *estetica*. Quest'ultima riproduce in immagine la forma dell'oggetto bello, che – in un rapporto di reciproci richiami – discioglie le singolarità separate del soggetto e dell'oggetto. Nell'affinità reciproca tra l'intuizione e il significato enigmatico del bello scaturisce un ricordo dell'unità infinita. In questa unità al di fuori di qualsiasi temporalità, le singolarità si ritrovano riunite nella loro infinita pienezza<sup>171</sup>.

Si coglie in modo del tutto errato il concetto del bello quando lo si colloca nel meramente esteriore, in una certa *forma* e *figurazione*, per cui esso infine consiste nella grazia sensibile oppure nella regola e nella conformità a leggi del sensibile. Il bello sta piuttosto nel *significato spirituale* dell'oggetto e non nell'oggetto stesso; infatti, per colui che sa considerarla e riconoscerla in questo modo, ogni cosa è bella. [...] Così come ogni cosa può avere un significato spirituale, allo stesso modo il *bello* può applicarsi a ogni cosa. [...] Senza riferimento all'infinito il significato spirituale non verrebbe mai raggiunto, dunque, di conseguenza, sarebbe fondato questo principio: *l'essenza del bello risiede nel significato, nella misura in cui quest'ultimo è infinito*<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> Cfr KFSa XII, p. 388.

<sup>172</sup> KFSa XII, pp. 357-358. «So faßt man den Begriff des Schönen ganz falsch, wenn man dasselbe bloß in das Äußere, in eine gewisse *Form* und *Gestaltung* setzt, wo es dann bloß in der sinnlichen Anmut, oder der Regel und Gesetzmäßigkeit derselben besteht. Das Schöne ist vielmehr die *geistige Bedeutung* der Gegenstände und nichts an dem Gegenstande selbst; ja alles ist schön dem, der es auf diese Weise zu betrachten und zu erkennen weiß. [...] So wie in allen Dingen eine geistige Bedeutung, so ist auch das Schöne auf alles anwendbar. [...] Ohne Beziehung auf das Unendliche ist die geistige Bedeutung nie zu finden, sonach wäre dann der Satz gegründet: *das Wesen des Schönen liegt in der Bedeutung, insofern diese eine unendliche ist*».

Attraverso la capacità di produrre immagini, che sono già controimmagini dell'io, la cosa si libera dall'asservimento al suo aspetto esteriore, dalla sua determinatezza di Non-Io. L'immaginazione coglie la bellezza della cosa e l'assenza indeterminata del suo significato, riportandola in questo al movimento spirituale dell'io originario. Dalla critica teoria dell'intuizione, ci si volge quindi alla fondazione dell'idealismo nella facoltà dell'immaginazione.

## II. L'immaginazione e il reale.

La teoria dell'immaginazione schlegeliana si costruisce in opposizione ai difetti della facoltà intuitiva e prosegue la strategia di rovesciamento degli assunti di Kant e Fichte. Questi avevano riconosciuto nell'intuizione (sensibile o meno che fosse) la fonte da cui attingere la certezza epistemologica, e avevano stabilito il primato dell'azione pratica sulla conoscenza teoretica. L'autodeterminazione del soggetto nelle loro filosofie è affidata alla prassi; soltanto nell'azione libera il soggetto può sorpassare i limiti e la necessità da cui il suo intelletto è naturalmente condizionato. All'inverso Schlegel, rifiutando qualsiasi certezza immediata alla facoltà dell'intuizione, revoca il primato del pratico sul teoretico. L'utilità dell'intuizione è ammessa soltanto per l'ambito tecnico-pratico del commercio con il mondo: la sfera borghese dell'avere a disposizione un capitale in riserva di "cose" in sé insignificanti, ma di per sé utilizzabili<sup>173</sup>. Le sfere del pratico e del teoretico non sono più nettamente distinguibili nella filosofia del romanticismo: le due entrano in continua risonanza nella teoria dell'immagine e della parola significativa, la cui condizione di

---

<sup>173</sup> I romantici di Jena (o almeno gli amici più prossimi a Friedrich) condividono tutti la caustica critica contro la società borghese e la prosa del quotidiano. Ma anche questa convergenza, come per la concezione del frammentario, mette capo a vettori ideologici differenti, che diverranno chiari soltanto con il declino del gruppo. A questo proposito, si vedano le incertezze e le ambiguità che caratterizzano la ricezione romantica del *Meister* goetheano. Da un lato, Schlegel accoglie il romanzo come paradigma di una letteratura moderna in cui la riflessione, può divagare liberamente e aspirare ad esprimere un'arte di vivere; dall'altro Novalis, che trova del tutto ripugnante e antipoetica la soluzione borghese che il protagonista abbraccia nel finale.

possibilità è il riconoscimento dell'altro come un "Tu" nel sentimento dell'amore<sup>174</sup>. L'immaginazione svincola la conoscenza dal presupposto della cosa, dalla necessità dell'urto in un "qualcosa" esteriore all'attività dell'Io. Essa assicura allo spirito uno spazio assolutamente libero in cui muoversi. L'immaginazione è lo spazio dell'Io originario, che nella perpetua riflessione tra sé e sé, diviene letteralmente sconfinato. Perché il varco attraverso cui neutralizzare gli assunti delle filosofie precedenti dovrebbe essere scovato nella facoltà dell'immaginazione? Perché il romanticismo ha trovato qui la risposta al suo più profondo desiderio teoretico, la riunione di filosofia e poesia?

Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy ci forniscono una preziosa indicazione per cominciare a rispondere a queste domande:

Kant ouvre la possibilité du romantisme. [...] parce qu'un rapport inédit – et imprévisible – se sera noué, dans Kant, entre esthétique et philosophie [...]. Encore doit-on marquer que ce rapport, dans Kant, n'est rien précisément qu'on puisse rabattre sur une simple "mise-en-rapport" ; qu'un abîme, en réalité, s'ouvre là où devait être jeté un pont et que si des liens sont tressés – par exemple entre l'art et la

---

<sup>174</sup> Schlegel accusa esplicitamente gli idealisti che hanno diviso le facoltà di avere mantenuto una prospettiva limitata al solo io finito e derivato; vale a dire di idealismo soggettivo. Cfr. KFSX XII, p. 373. A proposito del punto di indifferenza tra pratico e teorico è interessante leggere una riflessione di Benjamin a proposito del linguaggio giornalistico, con cui egli declina l'invito a collaborare con la rivista di Buber. Questa riflessione è per noi interessante perché deriva direttamente dagli studi romantici che Benjamin stava svolgendo per la sua dissertazione e perché si riferisce esplicitamente alla rivista *Athenaeum* per il superamento della contraddizione pratico-teoretico «Diese Elimination des Unsagbaren scheint mir gerade mit der eigentlich sachlichen, der nüchternen Schreibweise zusammenzufallen und die Beziehung zwischen Erkenntnis und Tat eben innerhalb der sprachlichen Magie anzudeuten. Mein Begriff sachlichen und zugleich hochpolitischen Stils und Schreibens ist: hinzuführen auf das dem Wort versagte; nur wo diese Sphäre des Wortlosen in unsagbar reiner Macht sich erschließt, kann der magische Funken zwischen Wort und bewegender Tat überspringen, wo die Einheit dieser beiden gleich wirklichen ist. Nur die intensive Richtung der Worte in den Kern des innersten Verstummens hinein gelangt zur wahren Wirkung». (W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, vol. I., a cura di T. W. Adorno e G. Scholem, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, p.127).

philosophie – ils le sont aussi bien dans la paradoxale figure de la déliaison ou, comme dirait Heidegger, de l'ab-solution<sup>175</sup>.

La temperie filosofico-culturale che andava istituendosi dopo la rivoluzione critica inaugurata da Kant, offriva a Schlegel più di un indizio per reperire, nelle funzioni mediatrici riconosciute all'immaginazione, i germi di un nuovo pensiero. Alla base del romanticismo può scorgersi il tentativo teorico di liberare la facoltà dell'immaginazione da tutti i vincoli che la storia della filosofia<sup>176</sup> le aveva imposto per mitigare e riportare a misura il momento critico e negativo di cui essa si fa portatrice.

La definizione kantiana dell'immaginazione si trova nella *Deduzione trascendentale* delle categorie: essa è la facoltà di rappresentare un oggetto anche senza la sua presenza nell'intuizione<sup>177</sup>. La deduzione kantiana si propone di trovare la quadratura tra le due fonti della conoscenza: la passività dei sensi e l'attività dell'intelletto. Questa quadratura prevede la possibilità di una mediazione sintetica tra le qualità opposte che determinano le facoltà dell'animo; l'immaginazione è precisamente ciò che permette questa sintesi. In essa si apre lo spazio in cui le qualità caratteristiche che distinguono le facoltà dell'animo possono invertirsi a chiasmo.

La facoltà dell'immaginazione kantiana si divide in produttiva e riproduttiva, secondo le due possibili modalità con cui essa si applica alle esperienze. L'immaginazione riproduttiva è la capacità empirica dell'animo di ricordare, riconoscere, e prefigurarsi nel tempo un oggetto di cui ha già fatto esperienza diretta. Questa facoltà è inscindibilmente connessa all'empiria attraverso la legge psicologica dell'associazione. Essa è determinante tuttavia per delle abilità dell'animo umano che sono di prima importanza per la conoscenza, tra cui la memoria e il linguaggio. In virtù del suo limitarsi alla sfera dell'esperienza, la trattazione dell'immaginazione riproduttiva viene svolta principalmente nelle lezioni sull'antropologia – si può però notare che, nella prima edizione della *Critica della*

---

<sup>175</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, Paris 1978, pp. 42-43.

<sup>176</sup> Cfr. C. Sini, *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*, Laterza, Roma-Bari 1999.

<sup>177</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 185.

*ration pura*, Kant attribuisce all'immaginazione produttiva esattamente quelle caratteristiche che, nella seconda edizione del 1787, saranno assegnate all'immaginazione riproduttiva e la cui trattazione sarà demandata ai margini estremi dell'*Antropologia dal punto di vista pragmatico*<sup>178</sup>. A differenza del suo uso riproduttivo, l'immaginazione produttiva determina l'apparenza dell'oggetto fenomenico *a priori* da ogni esperienza, vale a dire necessariamente e universalmente. La condizione affinché la coscienza posseda la rappresentazione di un fenomeno deriva necessariamente da un atto sintetico: l'infinito molteplice della sensazione dev'essere ricomposto in un'intuizione finita. Questa articolazione è eseguita dalle forme pure a priori della sensibilità, che determinano la necessaria manifestazione in rapporti spazio-temporali di qualsiasi rappresentazione sensibile, e permettono quindi la *synthesis speciosa* dell'immaginazione (ovvero la composizione dei dati sensibili in un'immagine determinata). Dunque, da un lato, la materia empirica della sensazione (l'impressione ricevuta dei sensi) si riarticola secondo le coordinate ideali di spazio e tempo; dall'altro, l'attività dell'intelletto (il pensiero soggettivo) modifica il senso interno e, di conseguenza, appare, a sua volta, determinato secondo rapporti temporali. La modificazione di questi rapporti – che l'attività del pensiero produce – stabilisce la sfera di diritto che l'intelletto possiede sulle forme a priori della rappresentazione fenomenica. La sintesi prodotta dalla facoltà dell'immaginazione fa sì che i fenomeni empirici della rappresentazione siano *a priori* adeguati alla sintesi logica che è funzione delle categorie intellettuali.

Per la sua posizione sistematica tra sensibilità e intelletto, e per la sua funzione di mediazione, l'immaginazione kantiana è articolata mediante una serie di doppie negazioni. Esse non vengono svolte dialetticamente, ma lasciate sospese in uno stato di ambiguità. Anzi, la struttura stessa delle tre *Critiche* potrebbe venire interpretata come la messa in opera di questa ambiguità presente nella sintesi dell'immaginazione: essa verrebbe, di volta in volta, giocata come funzione sintetica all'interno dei complessi equilibri di pesi e contrappesi delle critiche. Ma questa

---

<sup>178</sup> L'ambiguità decisiva e irrisolta in Kant, del differente procedimento seguito nella Deduzione trascendentale, e nella riduzione del ruolo giocato in essa dall'immaginazione è stata l'oggetto principale dell'interpretazione heideggeriana. Cfr. M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, cit.

funzione può regolare solamente i rapporti di contraddizione interni ad ogni singola critica, la contraddizione tra sensi e intelletto, quella tra libertà e legge. Tra la sfera del teoretico e quella pratico si apre una frattura invalicabile, che la terza critica è chiamata a custodire e regolare. Tutta l'ambiguità della facoltà kantiana dell'immaginazione dipende dall'attribuzione del predicato di realtà a due ordini ontologicamente diversi, di cui viene però presupposta un'origine comune ineffabile e armonica<sup>179</sup>. Se idealismo e romanticismo si sono lungamente interrogati sui poteri dell'immaginazione è perché tutte le equivocità del pensiero kantiano vi emergono con violenza. Lo statuto dell'immaginazione oscilla tra l'essere il rovescio della realtà – mera fantasticheria soggettiva – e la produzione oggettiva del fenomeno reale della rappresentazione.

Nei *Postulati del pensiero empirico in generale* si afferma che la realtà di un oggetto può venire predicata soltanto in connessione all'attualità del darsi della materia della sensazione<sup>180</sup>. L'immagine, intesa nel suo carattere di raffigurazione e riferimento, è allora immateriale e priva di ogni consistenza reale (nelle pagine successive, e subito dopo aver riaffermato che «la realtà è qualcosa<sup>181</sup>» Kant propone il nome di *ens imaginarium* per le forme di spazio e tempo<sup>182</sup>). L'attributo “reale” andrebbe quindi riservato alla materialità non prodotta, ma passivamente ricevuta dal corpo sensibile dell'io che intuisce; si stabilirebbe ciò che è reale in base al contatto con il sensorio. D'altra parte, però, la capacità di farsi immagine, pur originandosi in immediata contemporaneità all'intuizione sensibile, è una condizione che precede l'attività rappresentativa degli enti, poiché è solo grazie al suo minimo di attività – alla sua disposizione alla ricezione – che un ente qualsiasi può presentarsi alla coscienza.

---

<sup>179</sup> A questo riguardo nulla di più chiaro del passaggio dell'*Antropologia* dedicato all'immaginazione produttiva: «Intelletto e sensibilità, nonostante la loro differenza, si affratellano da sé nella produzione della nostra conoscenza, come se derivassero l'uno dall'altro o ambedue traessero origine da una radice comune. Il che però non può essere; almeno per noi è incomprendibile come il diverso possa essere derivato da una sola e stessa radice». (I. Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, cit., p. 598).

<sup>180</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 289.

<sup>181</sup> Cfr. *Ivi*, p. 357.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

Senza questa disponibilità non ci sarebbe alcuna sintesi e ordine nelle forme a priori di spazio e tempo. Senza una distanza originaria che separa il soggetto dall'oggetto non si potrebbe nemmeno giustificare il riferimento coerente di ogni esperienza all'unità soggettiva – questa distanza è prodotta e introdotta dalla sintesi dell'immaginazione (che, a questo livello, deve essere senza dubbio identificata con le strutture formali della sensibilità<sup>183</sup>, ma che al contempo – come ha rilevato Heidegger – fatica a distinguersi dall'io trascendentale del quale condivide gli attributi fondamentali<sup>184</sup>). Senza questa distanza originaria, che permette la distinzione tra rappresentato e rappresentante e l'attribuzione del primo al possesso del secondo, la coscienza delle rappresentazioni esploderebbe in un anarchico tumulto senza capo né coda. L'esperienza sarebbe allora un flusso ininterrotto di dati inconsistenti l'uno con l'altro; coriandoli e frammenti continuamente trapassanti l'uno nell'altro; qualità senza sostanze, porose e permeabili fino al midollo degli enti, disciolte in un flusso entropico e insensato, che non si potrebbero mai costituire in identità stabili. L'esperienza non sarebbe nulla di determinabile, pura immersione nel caos di un empirismo scettico, radicale e rivoluzionario: puro spazio della persistenza<sup>185</sup>. Ciò che impedisce questa deriva in Kant è un postulato: ogni esperienza trova il proprio ancoraggio in un ego soggettivo la cui realtà è indubitabile e che ne detiene saldamente il possesso<sup>186</sup>. Se per un verso si dice dunque “reale” la singolarità sensibile che ha materialmente prodotto una modificazione del sensorio, per un altro verso, si sostiene la “realtà” di un Io trascendentale che può reclamare il possesso di queste singolarità, e la cui conoscenza, si struttura in forme percettive dei fenomeni universali, organizzate secondo rapporti spazio-temporali. La separazione tra materia e forma dell'esperienza si ripercuote nell'ambigua distinzione tra l'ordine di realtà ontologico della sensazione corporea, e l'ordine di realtà gnoseologico degli schemi mentali. Nel primo caso il ruolo dell'immaginazione è riproduttivo: essa è una matrice, su cui l'impronta materiale può riprodursi e conservarsi; nel secondo

---

<sup>183</sup> Cfr. I.Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, cit., p. 588.

<sup>184</sup> Cfr. M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, cit., pp.162-168.

<sup>185</sup> Per quanto riguarda la connessione di scetticismo e anarchia nel pensiero di Schlegel, cfr. A 97. Com'è evidente, siamo qui ad un passo dal concepire la condizione di possibilità del frammentario.

<sup>186</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, cit., pp. 156-159.



caso l'immaginazione, è una traccia invisibile, essa forma i percorsi insensibili su cui il reale si produce.

In entrambi i casi, Kant esige che le potenze negative dell'immaginazione siano sottomesse al reale. E in entrambi i casi, il sovrano a cui essa si deve inchinare è l'intelletto. È quest'ultimo che ha la funzione di controllare e vegliare che la conoscenza non si elevi oltre la natura che ci è assegnata, e che l'immaginazione non seduca e perverta i sensi nella pura fantasticheria. Ciò che propriamente definisce l'immaginazione per Kant, è questa sua indomabile riottosità alla regola; il suo potersi privare di ogni tipo di regime e librarsi in puro spazio vuoto. L'immaginazione non è un principio normativo dell'esperienza in Kant, quanto piuttosto una funzione che deve essere normalizzata affinché l'esperienza abbia un senso. Gli estremi a cui la sua natura ibrida sembra invitare devono essere evitati. Il pensiero di un'immaginazione liberata dal giogo delle altre facoltà viene relegato da Kant nella sfera dell'irreale, della finzione, del perturbante e del pericoloso: sogno, arte, follia e fanatismo politico-religioso.

Tuttavia l'immaginazione, per quanto abbia poteri artistici, anzi magici, non è però creatrice e deve prendere la materia delle sue immagini dai sensi. Ma queste, stando a ciò che si è testé detto, non sono così universalmente comunicabili come i concetti dell'intelletto<sup>187</sup>.

Noi giochiamo spesso e volentieri con l'immaginazione; ma questa (in quanto fantasia) gioca altrettanto spesso con noi e sovente non a proposito. Il gioco che la fantasia fa con l'uomo nel sonno è il sogno; esso avviene anche in condizioni di buona salute, ma rivela uno stato patologico se si ha nella veglia<sup>188</sup>.

L'illusione prodotta dalla forza dell'immaginazione umana è così grande che si crede di sentire o di vedere fuori di sé ciò che si ha soltanto in testa. Di qui la vertigine che colpisce chi guarda in un abisso anche se ne dista quanto occorre per non cadere o sia ben riparato. È strano che alcuni anormali psichici temano che un impulso interno li spinga a gettarsi volontariamente dall'alto<sup>189</sup>.

---

<sup>187</sup> I. Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, cit., pp. 589-590.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 596.

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 599.

I vizi (*vitia*) dell'immaginazione consistono nella sfrenatezza delle invenzioni o nella loro completa sregolatezza (*effrenis aut perversa*). Il secondo è il peggiore. Le invenzioni della prima potrebbero trovare un posto in un mondo possibile (quello della favola); ma quelle della seconda in nessuno, perché sono contraddittorie. [...] La fantasia sfrenata [...] è sovrabbondante per eccesso di ricchezza; invece l'immaginazione sregolata rasenta il delirio, trasforma l'uomo in un suo zimbello e gli fa perdere il controllo delle proprie rappresentazioni<sup>190</sup>

Così si legge nell'*Antropologia*. Una serie di citazioni che ricordano la rampogna di un vecchio spirito lucidamente democratico e contrario a qualsiasi estremismo. Nei bassifondi della filosofia trascendentale cova anche questo risvolto di *Realpolitik* mescolato a un pizzico di saggezza popolare. La critica della conoscenza si era preoccupata di distinguere analiticamente i due reami di sensibilità e intelletto; l'uomo si è scoperto legislatore solamente per il secondo. La loro ricongiunzione nell'esperienza e nella conoscenza è il compito assegnato a quella dissennata facoltà produttiva dell'immaginazione, a cui l'intelletto deve pur dare una regola. Ma, a parte, le molte esortazioni al buon senso e l'esigenza teoretica per cui la sintesi di forma e contenuto debba compiersi; non si trova in Kant una spiegazione di come la sintesi dell'immaginazione produca il concreto dell'esperienza. L'unità di forma e contenuto rimane un dato presupposto e ingiustificato all'interno della filosofia kantiana.

Nella terza critica, questa lacuna della teoria kantiana cerca di colmarsi attraverso il ricorso a un *deus ex machina*: il genio. Negli equilibri del sistema, l'esistenza del genio è un'esemplificazione del fatto che lo scambio degli attributi di passività e attività, spontaneità e regola, non rappresenta soltanto un'esigenza teoretica, a cui la facoltà dell'immaginazione corrisponde *de iure*, ma che vi è un caso in cui essa si realizza *de facto*. Essa può divenire così a tutti gli effetti normativa. La condotta geniale ha il compito di performare in Kant quell'estremo in cui si fa visibile un buon uso dell'immaginazione. Nel genio l'immaginazione segue una regola che non è ancora stata inventata, e quindi crea la regola nel movimento stesso con cui esegue il compito. Nell'opera d'arte che egli crea, l'esperienza – scissa tra forma e materia –,

---

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 602.

e la conoscenza – scissa tra pratica e teoria – trovano il loro punto di convergenza ideale e la loro armonica composizione. L’opera dell’arte diviene rappresentazione simbolica dell’idea di libertà postulata dalla ragione pratica. Mentre l’immaginazione è il frutto di una natura riottosa, che dev’essere normalizzata e sottoposta al controllo legislativo dell’intelletto, il genio è l’eccezione che, attraverso una fortunata e innata complessione d’animo, determina spontaneamente la norma pratica da seguire.

L’aspra polemica di Schlegel verso la teoria naturalistica del genio mostra il suo aspetto più pregnante soltanto se si tiene conto della centralità che questo concetto possiede negli equilibri precari della filosofia kantiana. La critica filosofica precedentemente svolta contro l’impura commistione di empirismo e idealismo nel pensiero kantiano, ritrova qui la sua prima radice nel terreno delle riflessioni estetico-politiche degli anni giovanili di Schlegel<sup>191</sup>. Con la sua teoria del genio, Kant non solo aveva risolto il problema di dimostrare l’effettuazione di una sintesi tra facoltà dell’animo pensate come assolutamente differenti, bensì aveva anche stabilito l’impossibilità di una qualsiasi critica alla produzione geniale, ovvero aveva bloccato la strada allo sviluppo di una critica d’arte condotta su basi filosofiche. Egli era stato costretto ad ammettere la pensabilità di un uomo che, per nascita e talento, possedeva un carattere semidivino, che lo rende qualitativamente distinto dal resto del consorzio umano (gli uomini “normali” che devono scontrarsi contro i vizi dell’immaginazione). Kant assicurava al genio la possibilità di dettare legge all’arte, come a qualsiasi attività che preveda una determinazione del reale attraverso idee. Polemizzando contro la cecità dell’illuminismo kantiano di fronte alle potenze dell’immaginazione, Schlegel si sta in realtà già opponendo – anacronisticamente – agli sviluppi irrazionalisti che faranno la storia della ricezione e delle influenze romantiche. Secondo il suo pensiero, infatti, nel medium del movimento spirituale

---

<sup>191</sup> Che questa critica riprenda temi di lunga data in Schlegel è confermato da un semplice confronto con queste affermazioni: «[Le leggi della storia e della ragione] sanno che la rarità del genio non è colpa della natura umana, ma di un’arte umana imperfetta, cioè dell’abborracciatura politica. L’infelice acume di quest’ultima trae in catene la libertà dell’uomo e ostacola la comunità della cultura». F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 122. Questa citazione corrobora anche la nostra prospettiva che privilegia la continuità del pensiero schlegeliano espresso nelle lezioni *Windischmann*.

non si danno distinzioni di tipo essenziale e qualitativo, bensì soltanto di tipo graduale-quantitativo. Il genio non si distingue per essenza dagli altri uomini, bensì soltanto per l'intensità con cui ha sviluppato la capacità di immaginazione che ogni Io derivato possiede. A sua volta, questo sviluppo non dipende da contingenze naturali, bensì da fattori storici, vale a dire dai costumi del gruppo sociale in cui le capacità naturali vengono coltivate e formate: il genio dipende dal grado di cultura e formazione che l'individuo ha raggiunto.

Da questo punto di vista il genio è lo stato naturale e incorrotto dell'uomo e non un talento naturale distinto, del tutto particolare, e che viene assegnato nella sua eccellenza solo al singolo. Questo concetto di genio è assolutamente immorale, poiché attraverso di esso vengono promosse la superbia e la divinizzazione di sé. È stato velocemente e universalmente usato per revocare il fondamento della moralità. La dottrina del dovere di Kant potrebbe non fruttare poi molto, dato che egli non modificò quel concetto di genio<sup>192</sup>.

L'immaginazione kantiana si risolve in una facoltà della sintesi assente: la sintesi rimane o sospesa ambiguamente tra le due fonti della conoscenza, oppure trova una soluzione empirica e problematica nel concetto di genio. I passi compiuti da Kant per giungere a questo risultato sono la normalizzazione restrittiva della potenza immaginativa e l'ammissione di uno stato d'eccezione applicabile al genio sulla base di un talento naturale. Anche per Fichte l'immaginazione dev'essere limitata e costretta per rendere possibile la conoscenza<sup>193</sup>. Per la sua ontologia fondamentale, la filosofia fichtiana non ha l'esigenza di trovare una mediazione tra fonti distinte

---

<sup>192</sup> KFSX XII, p. 368. «In dieser Rücksicht ist Genie der natürliche, unverdorbene Zustand des Menschen und nicht ein ausgezeichneter, ganz besonderer, nur einzelnen als vorzügliche Naturgabe zuteil gewordener. Dieser Begriff von Genie ist durchaus unmoralisch, weil dadurch dem Hochmütigen und der Selbstvergötterung gar zu großer Vorschub getan wird. Er wurde schnell und allgemein benutzt, um die Moralität im Grunde aufzuheben. Kants Lehre von der Pflicht konnte eben deshalb nicht viel fruchten, weil er jenen Begriff von Genie stehen ließ».

<sup>193</sup> Viene qui fatto riferimento solamente alle teorie sviluppate da Fichte nel *Fondamento della dottrina della scienza*, che ricapitolano il suo pensiero fino al 1800, poiché è con queste che Schlegel dibatte. Per una visione complessiva e dettagliata degli sviluppi successivi della teoria dell'immagine fichtiana e dell'attualità della sua proposta cfr. A. Bertinetto, *La forza dell'immagine. Argomentazione trascendentale e ricorsività nella filosofia di J.G.Fichte*, Mimesis, Milano 2010.

della conoscenza. Quest'ultima proviene esclusivamente dall'attività dell'Io. Infatti, ogni X conosciuta è già ricompresa, in qualche modo, nella posizione di assoluta identità dell'Io a se stesso. Contro ogni limite imposto da Kant all'applicazione dell'intelletto, questa posizione di assoluta identità viene assicurata in Fichte tramite l'ammissione di una possibile intuizione intellettuale. Il pensiero filosofico, nell'intuizione intellettuale, può avere accesso alla realtà della soggettività autocosciente. Tuttavia, poiché la *Dottrina della scienza* non abbandona l'ambizione di fondare la possibilità di una scienza dell'esperienza di oggetti, e poiché questa esperienza mantiene una sua rappresentabilità intuitiva, Fichte deve trovare la risposta a un'altra questione teoretica: com'è possibile fare esperienza degli oggetti, se l'assoluta posizione dell'Io ha già ricompreso in sé ogni alterità?<sup>194</sup>. In che modo possediamo in generale una rappresentazione di oggetti distinti dall'Io? Se in Kant la deduzione mirava a giustificare l'applicazione del pensiero all'esperienza, orientandosi verso la *datità* di quest'ultima, qui si tratta di dedurre, all'inverso, l'esperienza dal pensiero, poiché è questo a *produrre* la prima. Se l'Io è ogni cosa, si tratta di giustificare la certezza con cui, nell'esperienza ci si sente continuamente circondati da cose che appaiono *fuori* dall'Io. La spiegazione di questa contraddizione apparente (che, come si può osservare, è identica all'antinomia dell'intuizione schlegeliana) consiste nel ruolo giocato dalla facoltà dell'immaginazione produttiva. Consapevole della propria eredità kantiana, Fichte considera l'immaginazione come facoltà della mediazione tra i poli di attività e passività, quell'Io e Non-Io che sorgono e si determinano come in relazione reciproca nell'esperienza.

Questa reciprocità dell'Io in e con se stesso, giacché si pone al contempo in modo finito e infinito – una reciprocità che consiste allo stesso tempo in un conflitto con sé e che perciò riproduce se stessa perché l'Io vuole unificare ciò che non si può unificare [...] – è la facoltà dell'immaginazione<sup>195</sup>.

In questo conflitto lo spirito si trasforma, si libra tra le due; si libra tra l'esigenza e l'impossibilità di soddisfarla e in questo stato, ma solo in questo, le trattiene allo stesso modo, ovvero, il che significa lo stesso, le rende tali che entrambe possono

---

<sup>194</sup> Cfr. J.G. Fichte, *Fondamento dell'intera dottrina della scienza*, cit., p. 266.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 253.

essere intese e trattenute e per il fatto che le tocca e ancora da esse è respinto, e ancora le tocca, conferisce loro una certa forma in rapporto a sé e una certa estensione (che a suo tempo mostreremo come il molteplice nel tempo e nello spazio). Questo stato si chiama dell'Intuizione. La facoltà in esso attiva è già stata chiamata sopra immaginazione produttiva<sup>196</sup>.

L'andirivieni dell'immaginazione è ciò che permette sia il durare della contraddizione che l'oggetto costituisce per il soggetto assoluto sia la relazione tra gli estremi di essa, evitando che il polo attivo annienti immediatamente l'altro<sup>197</sup>. Essa è quella facoltà che, oscillando indefinitamente tra i due estremi, «ampia a un momento di *tempo* lo stato dell'Io<sup>198</sup>», e in questo modo trattiene il soggetto assoluto dal suo compimento in un frattempo irresoluto. L'immaginazione è la forza che mantiene la conoscenza del soggetto in quello stato di contraddizione che porta il nome di esperienza. L'altalena tra i contraddittori dell'immaginazione è ciò che produce la "realtà" degli oggetti dell'esperienza. Il pensiero di Fichte enfatizza la relazione che Kant aveva posto tra sensibilità e immaginazione e prosciuga la passività della prima nella mobilità produttiva della seconda. L'intuire, in quanto tale, è un prodotto dell'immaginazione<sup>199</sup>. Se l'oggetto intuito deve possedere il carattere provvisorio di cosa esterna all'Io, allora la produzione dell'immaginazione deve essere inconsapevole per lo stesso io intuente. Si ottengono così due risultati: da un lato l'intuizione è derivata dall'attività produttiva dell'Io; dall'altro l'apparente exteriorità dell'esperito è salva perché l'attività dell'immaginazione è sostanzialmente inconsapevole – essa diviene lucida soltanto quando osservata dal punto di vista filosofico trascendentale (la prospettiva del "*für uns*" hegeliano). Ma ciò non è ancora sufficiente a completare la deduzione fichtiana della rappresentazione oggettuale, poiché non viene ancora raggiunta la distinzione qualitativa tra l'ente, che urta l'intuizione nella sua presenza oggettiva, e l'immagine

---

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 261.

<sup>197</sup> È qui poco chiaro se i rapporti tra poli vadano intesi come posti in contraddizione ( $A$  e  $\neg A$ ) oppure in una relazione di contrarietà dipolare ( $A$  e  $B$ ). Resta chiaro che Schlegel interpreta Fichte come un pensatore della contraddizione logica e dell'identità e gli contrappone il suo pensiero analogico del divenire.

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 254.

<sup>199</sup> Cfr. *Ivi*, p. 266.

che, invece, si lascia attraversare, scomporre e ricomporre nell'attività dell'Io. Il librarsi dell'immaginazione deve essere interrotto, e deve essere ancorato a uno dei due poli dell'esperienza, affinché i due lati della relazione, soggetto e oggetto, si possano nettamente distinguere, e non siano irrimediabilmente confusi in un circolo percorribile all'infinito. Tra il soggetto esperiente e l'oggetto intuito deve tracciarsi una linea che salvaguardi la conoscenza dal procedere barcollante ed ebbro dell'immaginazione. L'intuizione dell'oggetto deve allora – e questo “dovere” è di carattere autoritario-prescrittivo – essere salvaguardata dalla distruzione a cui l'espone la produzione immaginaria.

L'Io, come soggetto dell'intuizione, dev'essere opposto all'oggetto di quella e perciò distinto prima di tutto dal Non-Io. È chiaro che in questa distinzione noi non possiamo avere nessun punto fermo, ma siamo presi in un eterno circolo, se prima non viene fissata l'intuizione in sé e come tale [...] <sup>200</sup>.

La facoltà di fissare il viavai contraddittorio e insensato dell'immaginazione spetta alla ragione, e l'intelletto è la facoltà intermedia che osserva il mutevole così stabilizzato, che conserva ciò che permane nel prodotto dell'intuizione. Ciò che permane è il reale dell'oggetto: la serietà del Non-Io che va superata praticamente e teoreticamente attraverso uno sforzo della volontà; solamente a questo livello è possibile sentire la pressione del reale conservato nell'esperienza, di cui l'immaginazione è completamente sprovvista, a causa del suo spensierato divagare, a cui, anche in Fichte, va imposto un limite e un confine certo.

Solo nell'intelletto c'è la realtà; esso è la facoltà del reale; solo in esso l'ideale diviene reale [perciò capire esprime anche una relazione a qualcosa che deve venirci dall'esterno senza il nostro contributo]. L'immaginazione produce realtà, ma in essa non c'è alcuna realtà [...]. Noi non attribuiamo realtà a ciò di cui siamo coscienti come un prodotto dell'immaginazione, l'attribuiamo invece a ciò che troviamo contenuto nell'intelletto, al quale non attribuiamo nessuna facoltà di produzione ma semplicemente di conservazione <sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 267.

Dopo questa citazione diviene leggibile a chi si riferisca il polemico “Si” impersonale che Schlegel utilizza quando introduce la facoltà dell’immaginazione nelle lezioni.

[L’immaginazione] non è assolutamente legata alle leggi delle cose, al mondo oggettivo, ed è perciò diametralmente opposta alla ragione. [...] L’immagine è un’opera dell’Io, una Contro-Cosa, che l’Io produce, per strapparsi dalla signoria della cosa, del Non-Io. Si confonde l’astratto con l’oggettività, poiché si crede che tramite le immagini venga aggiunto qualcosa nell’oggetto, che non risiede in esso<sup>202</sup>.

Chi prende l’astratto per l’oggettivo è precisamente Fichte. Schlegel contrappone l’immaginazione alle astrazioni della ragione, e la distingue in base alla sua libertà dal mondo oggettivo. L’immaginazione è pensiero libero da ogni responsabilità nei confronti della serietà dell’oggettivo, *in primis* quella di sobbarcarsi l’impossibile giustificazione dell’intuizione. Questa critica va letta come un ultimo commiato all’idealismo fichtiano; troppo kantiano nella ricerca di una distinzione netta tra oggettività e soggettività; troppo astratto nel ritenere che l’attributo di realtà potesse spettare alla sola ragione; là dove vengono a stabilirsi i saldi principi del sapere e l’identità dell’Io assoluto. Non è un caso se al principio della teoria dell’immaginazione schlegeliana compaia una variazione del concetto anti-fichtiano di Contro-Io: la Contro-Cosa. Ad essa viene ascritto il carattere di immagine, produzione dell’Io. L’immagine è il rovescio della cosa. La sua assenza di realtà empirica, in Schlegel diviene pienezza spirituale, e condizione di possibilità della manifestazione, nel bello, del significato che le cose portano in sé. L’immagine è il principio dell’attività con cui si rientra nel movimento assoluto e circolare dell’Io originario

Nella necessità di tracciare un confine netto tra Io e Non-Io e salvare l’intuizione dalla presenza-assenza, dalla provvisorietà e dalla persistenza dell’immagine, si lascia anche profilare precisamente, e in poche parole, la differenza fondamentale tra

---

<sup>202</sup> KFSa XII; p. 359. «[Die Einbildungskraft] ist durchaus nicht an die Gesetze der Dinge, der objektiven Welt gebunden, und also der Vernunft Diametral entgegengesetzt. [...] Das Bild ist ein Werk des Ichs, ein Gegen-Ding, welches das Ich hervorbringt, um sich der Herrschaft des Dings, des Nicht-Ichs zu entreißen. Man rechnet das Abstrakte mit zur Objektivität, da man glaubt, durch das Bild werde etwas in den Gegenstand hineingelegt, was nicht in ihm liegt».



la filosofia di Fichte e il pensiero di Schlegel. Laddove il primo ha cercato, attraverso la fondazione del conoscere e l'infinità della determinazione pratica, di giustificare un'esperienza del reale considerata come data naturalmente; il romantico Schlegel ha tentato di portarsi all'altezza del suo tempo e, attraverso la lettura critica dei condizionamenti storici di ogni sapere, ha voluto rivoluzionare la possibile cognizione dell'esperienza di un mondo. La rivoluzione di pensiero, a cui Schlegel aspira, si determina come un abbattimento delle gerarchie nei rapporti tra coscienza e mondo. Né la coscienza, né il mondo possono essere considerati come principi primi fondativi, presso cui la conoscenza possa trovare protezione e fissa dimora. È lo spirito di questa rivoluzione che ha pervaso come una scossa elettrica il pensiero primo-romantico ai tempi di Jena. Le lezioni *Windischmann*, portano traccia di questi moti solamente nel nucleo contenutistico dell'esposizione, ma l'obiettivo di illustrare sistematicamente i fondamenti della conoscenza filosofica, impone di rivolgere la loro attenzione principalmente intorno ad una critica della conoscenza concettuale, che è affare dell'intelletto e che Schlegel definisce secondo l'ordine della costruzione e dell'articolazione organica<sup>203</sup>. L'ordine, in quanto tale, impone di fatto un orientamento alla libertà disordinata e sregolata dell'immaginazione. Tuttavia, mentre Kant e Fichte sentivano di dovere frenare le potenze dell'immaginazione, e convogliarle nell'intelletto (il primo per non disgregare un senso di realtà; il secondo per non far girare a vuoto il motore della macchina speculativa) la teoria della conoscenza schlegeliana non prevede alcuna prescrizione intellettuale alle potenze dell'immaginazione. Anzi, è soltanto tramite questa facoltà che l'intelletto può procedere a organizzare attivamente l'esposizione storico-genetica dei suoi concetti, fino ad abbracciare le differenti singolarità nel loro divenire riflessivamente comprensibili. È soltanto per l'influsso dell'immaginazione che la conoscenza si libera dalla rappresentazione e aspira a divenire una attività creativa di pensiero, a farsi una poetica dell'Uno-tutto. Schlegel riconosce come carattere essenziale dell'immaginazione ciò che turbava i suoi predecessori: l'irrequieta libertà che non conosce né limite né fondamento. Pensiero completamente svincolato dai ceppi

---

<sup>203</sup> Cfr. KFSA XII, p. 386.

panteistici del concetto di cosa, l'immaginazione è l'origine stessa dell'idealismo<sup>204</sup>. L'assenza di realtà, il nulla, la follia, la prossimità alla morte, sono alcuni degli attributi che, dopo che la filosofia ne ha fatto il luogo della sua rimozione originaria<sup>205</sup>, si ripresentano dinanzi alla teoria speculativa dell'immagine come spettri tormentosi. Si vedrà come il pensiero di Blanchot carezzerà gli stessi spettri. Questi attributi, una volta abolito il concetto di cosa in sé (il fantasma, per così dire, dell'oggetto assente dell'intuizione), sono dissipati da Schlegel nell'infinità pienezza del mondo spirituale apertosi nell'immagine, completamente simultaneo e interconnesso nei gradi del suo sviluppo. L'assoluta libertà dell'immaginazione è lo "spazio interiore" (il medium di trasformazione) in cui fluttuano entropicamente questi gradi tra loro più o meno vicini, più o meno affini. Dove tutti i tempi, tutte le direzioni, tutte le attività dell'anima trovano il loro punto d'indifferenza.

L'immaginazione, considerata in sé e per sé è a tal grado libera che è in generale svincolata da ogni legge e scopo. [...] L'immaginazione è del tutto illimitata anche nel suo spazio di pensiero; ogni tempo, passato, presente e futuro, scorrono dentro di lei l'uno nell'altro; il ricordo e l'attesa nascono con l'immaginazione, e tutti i generi del pensiero rifluiscono insieme in lei. È una dissoluzione, un miscuglio di tutte le facoltà spirituali, e precisamente un guazzabuglio mosso e attivo, simile a una fermentazione<sup>206</sup>.

---

<sup>204</sup> Si può allora comprendere anche quella famosa *boutade* del *Discorso sulla mitologia*, in cui Schlegel afferma che l'idealismo sarebbe sorto dal nulla. (Cfr. F. Schlegel, *Dialogo sulla Poesia*, in *Athenaeum 1798-1800*, cit., p. 672). Il nulla a cui Schlegel fa riferimento, sarebbe quel nulla ambiguo che proviene dallo svuotamento delle cose dal mondo. Ma, poiché, la cosa in sé è il concetto che più si avvicina al nulla, lo svuotamento che si compie attraverso l'immaginazione porta all'esatto opposto: alla pienezza mobile dello spirito assoluto.

<sup>205</sup> Cfr. Sini, *I segni dell'anima*, cit., pp. 94-124.

<sup>206</sup> KFSX XII, p. 360. «Die Einbildungskraft, an und für sich betrachtet, ist in solchem Grade frei, daß sie überhaupt von allem Gesetz und Zweck losgebunden ist. [...] Die Einbildungskraft ist auch in ihrem Denkraume ganz unbegrenzt; alle Zeit, Vergangenheit, Gegenwart, und Zukunft fließen in ihr ineinander; Erinnerung und Erwartung steigen mit der Einbildungskraft auf, und alle Arten von Denken fließen in ihr zusammen. Es ist eine Auflösung, eine Mischung von allen geistigen Fähigkeiten, und zwar eine bewegliche, tätige Mischung, eine Gärung gleichsam».

Può così affermarsi che l'immaginazione in Schlegel è la facoltà mediante cui la divinità in divenire si muove in se stessa: l'attività perpetua dell'Io originario. Tutte le sue parti – l'io derivati in cui la sua attività si autodetermina senza alcuna necessità né legge – sono coinvolte in questo movimento infinito dello spirito, che viene sempre più a coincidere con la vita. L'immaginazione, come dice poeticamente Schlegel, è l'ispirazione e l'espiazione dell'anima<sup>207</sup>; la contrazione dell'uno-tutto nelle singolarità, e la dissipazione delle singolarità nell'uno tutto. Un solo momento dello spirito sembra superiore a Schlegel di questo caos in perenne mutamento: l'amore. L'amore viene detto il fondamento dell'immaginazione<sup>208</sup>, e in relazione ad essa per proporzionalità diretta. Si potrebbe dire, l'amore, ovvero il sentimento in cui l'Io derivato si confonde in modo inestricabile con un Contro-Io, e lo intuisce (spiritualmente) nel suo apparire bello, differente e colmo di significato<sup>209</sup>, è ciò che istituisce una coscienza consapevole di essere parte di un tutto spirituale, l'immaginazione è ciò che, una volta istituita questa coscienza, ne ritma il movimento.

Abbiamo spesso parlato sinora in un senso generico del movimento dell'immaginazione, mentre per Schlegel questo movimento ha un suo carattere specifico che riprende, analogicamente, l'assunto stesso della filosofia schlegeliana: il *Wechselgrundsatz*. La filosofia di Schlegel non ha un solo principio -né il soggetto, né l'oggetto – essa si fonda in nell'assoluto dipolarismo tra i due, nel loro andirivieni infinito, nel movimento circolare che unisce soggetto e oggetto secondo rapporti proporzionali. Poiché gli estremi di questo andirivieni sono due – Io assoluto e Mondo – questi poli segnano anche i punti cardinali per determinare due vettori del movimento compiuto dall'immaginazione: concentrazione nell'Io ed estensione nel Mondo; contrazione nell'uno e fluidificazione nel molteplice<sup>210</sup>. L'intelletto, che trova il suo fondamento nell'immaginazione, è determinato dalla direzione della contrazione: il concetto è riduzione all'unità del molteplice vivente. Nella direzione

---

<sup>207</sup> Cfr. KFSa XII, p. 361.

<sup>208</sup> Cfr. KFSa XII, p. 368.

<sup>209</sup> Cfr. KFSa XII, p. 351.

<sup>210</sup> Questi orientamenti, ovviamente, valgono solo per l'io derivato, il soggetto, poiché nell'infinito, nell'Io originario è assolutamente impossibile stabilire qualsivoglia direzione.

opposta si dirige quello che Schlegel chiama facoltà poetica. La forza poetica va dall'uno, dal soggetto verso le cose che nomina nel loro significato. Essa è la forza dispersiva che dall'uno ricrea i molti; che riempie il mondo di immagini, di parole in cui riecheggia, per altri gradi di coscienza, il sentimento dell'infinito. L'immaginazione è, quindi, produzione del significato dell'intuizione. Ogni cosa è percepita in sé stessa, e nella sua essenza, solo in quanto prodotta e riprodotta dalla facoltà dell'immaginazione, che ne nomina il senso. Quando Novalis parla di romanticizzare il mondo e di potenziarlo nella riflessione poetica<sup>211</sup>, si riferisce precisamente all'impiego di questa libera facoltà dell'immaginazione.

Le caratteristiche dell'immaginazione schlegeliana sono dunque: assoluta libertà e indipendenza dal concetto di cosa, movimento circolare entro sé stessa, e direzionato rispetto alle sue manifestazioni singolari, produzione del significato e dell'intuizione spirituale degli oggetti, intesi non come enti morti, fissati dall'intuizione, bensì come immagini, Contro-Io viventi. Per concludere in sintesi questa esposizione del concetto di immaginazione schlegeliano, e prima di passare all'esame della sua connessione alla pratica del frammentario, va però aggiunto un altro carattere che sembra contrastare con queste qualità. Per discernere l'immaginazione dalle due facoltà di intelletto e forza poetica che da essa discendono per via diretta, Schlegel afferma:

L'immaginazione in sé e per sé è un pensiero solitario, la sua essenza ruota esclusivamente in sé, senza nessun altro riguardo; non così per la forza poetica, né per l'intelletto; poiché, nella misura in cui il comprendere appartiene apertamente anche all'intelletto, esso è un pensiero in comune. Attraverso la comunità la libertà è di certo nuovamente limitata in qualche modo; ma fintanto che il limite è una legge della libertà, la legge non è una costrizione, ma è libera essa stessa; la comunità non ha a suo fondamento null'altro, che l'impulso alla comunicazione o l'amore, così la delimitazione si discioglie in se stessa<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> Cfr. Novalis, *Opera Filosofica*, vol. I, a cura di G. Moretti, Einaudi, Torino 1993, p. 484.

<sup>212</sup> KFSA XII. p. 363. «Die Einbildungskraft rein an und für sich ist ein einsames Denken, treibt ihr Wesen lediglich in sich, ohne alle andere Rücksicht; so nicht die Dichtungskraft [...] und auch nicht der Verstand; denn insofern das Verstehen offenbar auch zum Verstand gehört, ist er ebenfalls ein gemeinsames Denken. Durch die Gemeinsamkeit wird freilich die Freiheit wieder etwas beschränkt;

Schlegel sta qui citando se stesso. In un passaggio di poco precedente, egli ha affermato la necessità di una reciproca attività di Io e Contro-Io affinché l'immaginazione produca l'intuizione spirituale dell'oggettoificante. L'immaginazione è necessariamente all'amore affinché possa produrre l'intuizione spirituale dell'essenza dell'oggetto, e riprodurre in immagine la sua autoattività. L'oggetto dell'intuizione può divenire un Contro-Io nell'intuizione spirituale solo a patto di dimostrare di possedere una coscienza spirituale-riflessiva, di essere a sua volta un grado intensivo nel movimento dell'Io originario. Questa attività reciproca dell'immaginazione di intuito e intuente, viene detta, con espressione inequivocabile, *Symproduktiv*<sup>213</sup>, azione reciproca che è propria dell'attività poetica, con cui un Io si fa Tu<sup>214</sup>. Nella comunicazione e comunicabilità dei significati spirituali sembra così reintrodursi una limitazione alla libertà dell'immaginazione, sulla quale l'argomentazione per paradosso di Schlegel (la legge della libertà, è libertà nella legge) suona forse un po' troppo rapida<sup>215</sup>. Una spiegazione migliore sarebbe piuttosto da scorgersi nella diversità dei soggetti a cui l'immaginazione viene riferita nei due casi. L'immaginazione di cui si predica l'assoluta solitudine, l'immaginazione considerata in e per se stessa, è un'attività che, nell'espressione

---

aber insofern die Schranke das Gesetz, ein Gesetz der Freiheit kein Zwang, sondern selbst wieder frei ist; da der Gemeinsamkeit nichts anders zugrunde liegt, als Trieb zur Mitteilung oder Liebe, so löst sich di Beschränkung in sich selbst auf».

<sup>213</sup> Nel periodo di Jena, e per definire il lavoro comune del gruppo romantico Schlegel ripete in continuazione le parole d'ordine di *Symphilosophieren*, *Sympoetisieren*, che definiscono le attività in comune. Ricordiamo che i frammenti romantici saranno pubblicati anonimamente.

<sup>214</sup> Cfr. KFSX XII, p. 375.

<sup>215</sup> L'argomento di Schlegel è in questo caso un paradosso; e si riconosce qui il noto, e tormentoso per la critica, brano che dopo avere postulato un'analogia tra il genere poetico romantico, lo spirito filosofico, e ciò che sono società e amore nella vita, afferma: «[il genere poetico romantico] è infinito, come è anche il solo ad essere libero, e riconosce come sua prima legge, che l'arbitrio del poeta non debba avere a soffrire alcuna legge che lo sovrasti» (A 116). La soluzione di questo paradosso va trovata nel ritmo che districa l'ambiguità della facoltà dell'immaginazione. Se si volesse trovare un esempio analogo al paradosso citato si potrebbe formulare qualcosa del genere: «il boia condannato a eseguire su di sé la pena di morte, non viene condannato a morte, ma a essere per sempre un boia». Questi paradossi derivano da un'autoreferenza che non distingue le classi di predicati. Essi sono il più tipico movimento di scrittura di Blanchot.

della sua piena potenza, può essere riferita solamente all'Io originario; all'Io-mondo di cui spazio e tempo sono pure determinazioni. È di questa immaginazione che si può quindi affermare la ricapitolazione di tutte le forme viventi, e di tutto gli Io derivati:

Spazio e tempo provengono dagli immaginari originari, hanno il loro fondamento nell'immaginazione, come forma che ricomprende tutte le altre forme della coscienza, essi sono la vita dell'IO stesso, l'ispirazione e l'espiazione del mondo. Lo spazio è qualcosa di totalmente spirituale tanto quanto il tempo [...] <sup>216</sup>.

L'Io originario, come unico principio spirituale in cui il tutto è ricompreso nella sua pienezza e infinità non può che essere concepito come l'assoluto. La solitudine che qualifica l'immaginazione – se non si vuole ricadere nelle concezioni soggettivistiche criticate da Schlegel per il loro dedurre l'assoluto dal derivato<sup>217</sup> – indica il suo carattere in quanto facoltà dell'Io-mondo. Ogni ente, ogni forma è una sua immagine provvisoria, il cui persistere nello spazio-tempo, deve essere identificato come il tempo in cui l'assoluta motilità dell'immaginazione, è rimasta fluttuante tra i contrari che lo hanno determinato all'esistenza. Ogni esistenza è, per dirla con Kafka, un pensiero nichilistico nella mente di Dio; per dirla con Spinoza, *Natura naturata*.

Seguendo questa linea interpretativa, l'immaginazione intesa come facoltà simproduttiva (vale a dire intesa come relazione a uno o più membri, la cui attività reciproca produce il rapporto e il movimento spirituale) va riferita al grado di quella facoltà assoluta che si manifesta negli Io-derivati. Ogni Io parziale conosce e immagina soltanto in quanto possiede una tendenza verso l'assoluto. Poiché questo assoluto è la compresenza, la comprensione di ogni attività singolare nell'uno, questa singolarità si definisce come un grado limitato e provvisorio del potere sintetico dell'immaginazione in sé e per sé. L'attività immaginativa presente in ogni Io, produce uno scorcio sulla potenza assoluta dell'immaginazione, e questa produzione non sarebbe possibile se non attraverso l'istituzione di un rapporto tra singolarità

---

<sup>216</sup> KFSa XII, p. 416. «Raum und Zeit sind aus ursprünglichen Einbildungen, haben ihren Grund in der Einbildungskraft, als der Form, welche alle andere Formen des Bewußtseins umfaßt, sie sind das Leben des Ichs selbst, das Ein und Ausatmen der Welt. Der Raum ist sowohl als die Zeit etwas ganz Geistiges [...]».

<sup>217</sup> Cfr. KFSa XII, p. 374.

differenti sebbene affini. Nella composizione, nella fusione amorevole, dei gradi di comprensione e di produzione dell'assoluto, appare, simbolicamente, l'assoluto stesso. Come un puzzle, in cui ogni frammento porta in sé confusamente e imperfettamente un indizio dell'immagine finale, e sulla base di questi indizi, e di questi segnali, devono ritrovarsi quei legami di affinità che, nonostante le forme differenti dei pezzi, li ricongiungono l'uno all'altro senza forzature, fino alla produzione della sintesi; in un modo simile si producono gli incontri reciproci tra gli io derivati, ma l'immagine che producono è l'infinito inimmaginabile.

La potenza dell'immaginazione, nelle lezioni *Windischmann*, si dimostra a fondamento sia dei rapporti tra parte e parte, sia di quelli tra parti ricomposte e tutto. È questa stessa potenza sintetica, che Schlegel doveva scorgere nel caotico fermentare della scrittura frammentaria. Dopo quanto si è detto a proposito della teoria dell'immaginazione si potrebbero interpretare molti frammenti per confortare questa ipotesi. Si potrebbe partire dal manifesto romantico, il frammento 116, e dalla volontà di riunire poesia e filosofia (e che altro sono l'attività poetica e la conoscenza concettuale delle lezioni?), per poi leggere i frammenti Novalisiani dedicati al Caos e all'amore che lo compenetra<sup>218</sup>, fino a raggiungere le fonti filologiche stesse della scrittura frammentaria. Infatti, in che modo Schlegel avrebbe potuto auspicare la riunione sintetica tra lo stile classico-naturale degli Antichi, e quello moderno-interessante delle letterature nazionali se non attraverso la riflessione di queste ultime sulle prime, in un'amorosa penetrazione del loro spirito alla ricerca delle possibili affinità e di una rappresentazione poetica dell'infinito che sarebbe scaturita, dal loro incontro, fino alla pura potenza della poesia romantica<sup>219</sup>? Tutti questi argomenti sono molto noti alla letteratura critica su Schlegel, ma non è mai stato sottolineato a sufficienza la connessione sistematica che essi posseggono all'interno del suo pensiero, o meglio intorno a quel centro poco evidente nei primi anni delle sue riflessioni che è la teoria dell'immagine. Per sostenere questa ipotesi, preferiamo qui restare all'interno delle lezioni, perché è proprio in esse, nell'onda lunga e ancora

---

<sup>218</sup> Cfr. Novalis, *Opera filosofica*, vol. II, a cura di F. Desideri, Einaudi, Torino 1993, p. 308.

<sup>219</sup> A 393.

non sommersa della rivoluzione romantica che appare in modo più incontrovertibile la connessione tra i frammenti e l'immaginazione.

Poco prima di concludere la sua teoria gnoseologica e la sua analisi delle facoltà della coscienza, Schlegel ricorda la soluzione proposta all'antinomia dell'io finito e infinito, ovvero il fatto che «noi siamo solo un pezzo di noi stessi», e sostiene che la forma specifica della coscienza umana sia da rinvenirsi nel frammentario. Non solo, Schlegel prosegue affermando che l'attività dell'animo, in cui la forma frammentaria della nostra coscienza emerge più visibilmente, è il *Witz*, l'arguzia, che sorge dai frantumi della coscienza, per riconnettere ciò che è distante e dissimile in una superiore affinità. Il *Witz*, il genio frammentario degli anni di *Lyceum*<sup>220</sup>, si ripresenta nelle lezioni e quando viene distinto tra le varie facoltà dell'animo, la sua più prossima compagna di gioco non può che essere l'immaginazione:

La ragione è passiva, il *Witz*, al contrario, libero e giocoso. Ora, anche l'intelletto è libero, e tuttavia solo condizionatamente libero, mentre il *Witz* è un pensiero assolutamente brillante. Da questo lato si potrebbe considerarlo quasi identico e lo stesso dell'immaginazione, anche perché esso è davvero soltanto una forma propria del pensiero, una modificazione propria di quella forza di pensiero in generale e per eccellenza che è la brillante immaginazione. Ma è da notare certamente che esso è una forma della *coscienza frammentaria derivata*; è ciò che segna la differenza caratteristica<sup>221</sup>.

Il frammentario – sia esso coscienza o scrittura, o che sia piuttosto l'unità delle due – è il punto di vista del finito sull'infinito dell'immaginazione. L'immaginazione è lo spazio spirituale fluido e mobile che il *Witz* elettrizza e di cui, a partire dalla sua prospettiva determinata, ricombina le parti, portando a contatto ciò che nell'esperienza vincolata allo spazio-tempo e alle cose potrebbe apparire lontano.

---

<sup>220</sup> L 9.

<sup>221</sup> KFSX XII, p 393. «Die Vernunft ist leidend, der Witz aber frei und spielend. Der Verstand ist nun auch frei, indessen doch nur bedingt frei, während der Witz ein durchaus spielendes Denken ist. Von dieser Seite könnte man ihn beinahe mit der Einbildungskraft für eine und dasselbe halten, wie er denn ja auch wirklich nur eine eigene Form des Denkens, eine eigene Modifikation der Denkkraft überhaupt und vorzüglich die spielende Einbildungskraft ist. Wohl zu merken aber: eine Form des *abgeleiteten fragmentarischen Bewußtseins*; dies macht den charakteristischen Unterschied».



Attraverso questa abbreviazione e questa accelerazione del processo immaginativo, il *Witz* apre uno scorcio sullo spazio infinito e solitario dell'immaginazione.

\*\*\*\*\*

Per muovere da Schlegel a Blanchot, per passare dalle atmosfere della Germania romantica – infiammata dallo “spirito” della Rivoluzione francese – a quelle della Francia repubblicana, politicamente indecisa tra le due guerre e tormentata dal crescente nazionalismo, può essere utile tracciare le tappe che portano la facoltà dell’immaginazione ad acquistare sempre più rilevanza nella filosofia del ventesimo secolo. La ripresa delle questioni dell’immagine si connette a due movimenti di più ampio respiro. In primo luogo, essa si lega alla ricostituzione di un’identità culturale tedesca dopo la sconfitta della Prima guerra mondiale. Con il tracollo dell’imperialismo e la crisi postbellica, la cultura tedesca, sfiorata dai venti freddi della Russia rivoluzionaria, ripensa le fondamenta della propria tradizione e, passando attraverso un rinnovato interesse nella *Goethezeit*, si riconosce sempre più erede e testimone della cultura classica greca. In secondo luogo, il rinnovato interesse verso la potenza dell’immaginazione si lega strettamente alla ricezione francese della filosofia tedesca: *Graecia capta victorem fecit*. In questi anni, il pensiero francese assorbe indistintamente sia la grande metafisica di stampo idealistico-dialettico del diciannovesimo secolo (accompagnata sempre dalla sua ombra marxiano-materialista), sia il contemporaneo ripensamento critico che va compendosi nella Germania di Weimar.

Il dibattito sull’immaginazione viene in primo piano nel momento in cui la filosofia teoretica reclama la propria preminenza sulle scienze particolari. Il sorgere delle “nuove” scienze positive era stata una conseguenza della critica contro l’idealismo hegeliano di fine Ottocento e dal successivo smembramento dell’unità del sapere assoluto. La spartizione dell’impero idealista tra i suoi diadochi – le nuove scienze “umane” – fu condotta in modo da impedire un nuovo accentramento totalitario del sapere: ogni scienza si dotò di principi a lei propri e di una sua autonomia regionale. La filosofia, dopo avere portato il mantello regale tra le scienze, sembrava ritornare alle più umili vesti kantiane. La nuova organizzazione accademica richiedeva al pensiero filosofico di stabilire un orientamento nella costruzione architettonica delle nuove scienze e, soprattutto, di non interferire con il loro “naturale” progresso storico. I raffinati tecnicismi linguistici del pensiero husserliano ancora rispecchiano,

almeno in parte, il panorama di questo orizzonte culturale. La radicalità con cui la fenomenologia pone la questione del senso che le scienze devono assumere nei confronti del “mondo della vita”, tuttavia, già supera il contesto positivista di fine Ottocento. In virtù della sua epistemologia radicalmente soggettivistica, il pensiero di Husserl inizia a intercettare i bisogni di totalizzazione del sapere e le ambizioni di verità ultime che andavano montando – certo in modo più grossolano e meno rigoroso – nei rampanti irrazionalismi di inizio secolo: filosofie della vita, spiritualismi, riattualizzazioni di vecchie mitologie, nuove religioni, estetiche d’avanguardia...

Le linee fondamentali attraverso cui Heidegger pensa il progetto *Sein und Zeit* passano attraverso questo incrocio saturo di tensioni e ambiguità tra potere e sapere: nello scontro tra sovranità filosofica e autonomia scientifica; tra specialismo accademico e malcontento sociale. Nello stesso incrocio, si possono anche riconoscere le ragioni del suo immediato successo. Heidegger riusciva a coniugare il rigorismo fenomenologico alle più urgenti questioni esistenziali; la logica scolastica alla sfera più intima della vita umana. Alla povertà di senso dell’individuo isolato – ridotto ad animale da soma, nell’esperienza dell’industrializzazione selvaggia, e a carne da macello, nell’esperienza delle nuove tecnologie belliche – il pensiero di Heidegger offriva due rifugi: il pathos religioso verso l’assoluto e il radicamento identitario in un mondo condiviso, vale a dire in una tradizione storico-concettuale comune. Tuttavia, per non diluire il sentimento della propria singolarità questo radicamento “comune” non poteva risolversi nel complesso organismo dello stato hegeliano. Nella *Aufhebung* dialettica non vi è spazio alcuno per il sentimento di adesione libera nel processo collettivo, poiché, nell’ordine storico-spirituale, non vi è alcuno spazio per l’individuo empirico. Il soggetto agente può essere solamente collettivo, e non individuale. Allo stesso tempo, il radicamento nel “comune” che Heidegger ricercava non poteva nemmeno limitarsi a una grigia accettazione del “banale” quotidiano, poiché qui il pathos dell’autentico si spegneva in un’abiezione tragicomica e nell’alienazione tecnica dalla grande tradizione metafisica. Le fonti originali della tradizione comune dovevano allora essere carpite dal singolo esserci nel loro contenuto essenziale, nella loro radice più pura che, lungo il tortuoso cammino della storia, aveva perso la sua linfa vitale. Soltanto così si sarebbe potuto nuovamente attingere alla fonte diretta da cui il sapere sgorga ancora indiviso. La

questione ultima – la domanda sull’essere che tutto e tutti ricomprende – sorge solamente in quel *Dasein* singolare che giunge a questa prima fonte, e che non si accontenta del suo torbido defluire nell’obliosa potenza del divenire. La forza del pensiero heideggeriano nasce da questa connessione viscerale di esigenze teoretiche, sociali e religiose e dalla forza retorica dello stile tragico-patetico che le sostiene (stile del quale abbiamo or ora parodiato il tono eroico e perentorio).

Dopo avere abbandonato il progetto *Sein und Zeit*, il primo passo che Heidegger compie verso la riconquista storica delle fonti del sapere è il saggio *Kant e il problema della metafisica*. Questo testo muove polemica contro l’interpretazione neokantiana e – dopo quanto detto – può intuirsi perché la polemica non riguardi soltanto il contenuto di quell’interpretazione, ma attacchi anche lo spirito di una filosofia ritenuta troppo accademica e burocratica. Il dibattito tra Heidegger e Cassirer è divenuto immediatamente simbolo della svolta tra due secoli di pensiero inconciliabili: uno scontro tra epoche differenti<sup>222</sup>. Nella nostra prospettiva, ciò che è rilevante è che, come campo di battaglia, Heidegger abbia scelto il ruolo dell’immaginazione nella *Critica della Ragion pura*. Il *Kantbuch* consiste in una sottile distinzione tra l’edizione della *Kritik der reinen Vernunft* del 1781, pioniera della soggettività, della finitudine e della fondazione metafisica, e quella del 1787, più occupata nella deduzione logico-scientifica dell’esperienza. Nel testo heideggeriano, vengono contrapponendosi due figure di Kant: un Kant puro, coraggioso e profetico e un Kant artificioso, timido, intimorito. In questa contrapposizione, il partito di Heidegger e quello del generico avversario neokantiano si lasciano distinguere fin troppo smaccatamente<sup>223</sup>. Attraverso una serie di forzature interpretative del dettato kantiano<sup>224</sup>, Heidegger stabilisce che, a

---

<sup>222</sup> Per una lettura attenta alle diverse posizioni in gioco nel dibattito di Davos Cfr. P.E. Gordon, *Rosenzweig and Heidegger: Between Judaism and German Philosophy*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 2003, pp. 265-304.

<sup>223</sup> Cfr. M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, cit., pp. 145-147 e 185-186.

<sup>224</sup> Con il termine “forzature” non si vogliono qui criticare *i risultati* dell’interpretazione heideggeriana di Kant, che non potrebbero certo esaurirsi in poche righe, bensì connotare il suo *procedimento*. L’ermeneutica heideggeriana tratta la tradizione come un terreno di razzie e di tortura. Quando interroga il testo, il metodo di Heidegger è sempre quello dell’interrogatorio, poiché volto a strappare

fondamento dell'architettura kantiana, risiede l'equazione: immaginazione trascendentale = tempo originario = Io. La triangolazione di questi tre concetti solleva in Kant la questione di una metafisica generale dell'essere che anticipa il progetto di *Essere e tempo*, o meglio, diviene visibile solo a partire da questo progetto. Secondo questo schema il Kant più autentico è precursore di Heidegger. Anzi, solo attraverso Heidegger, il pensiero di Kant ritorna nella sua verità originaria. Ma nel saggio su Kant, Heidegger non ha soltanto dato prova della sua smisurata ambizione e arroganza critica; egli ha contemporaneamente riattivato e riportato in auge quella serie di problemi speculativi che avevano dato origine all'idealismo tedesco. La questione della fondazione metafisica fondamentale ripete e ripropone la questione della costituzione del soggetto dell'esperienza. Intorno agli anni '30, il riconoscimento della centralità dell'immaginazione, pone il progetto filosofico heideggeriano di fronte a un bivio: sorto da una rilettura fenomenologica del pensiero della finitudine – frontalmente opposta all'idealismo tedesco – la rifondazione storica del problema dell'essere lo riavvicina pericolosamente a delle posizioni proto-idealiste. Che questa minaccia sia stata realmente percepita, si dà a vedere da come Heidegger sia spesso costretto a differenziare la propria prospettiva da quella idealista. In alcune note, egli sostiene che mentre l'idealismo avrebbe confermato e proseguito la strategia di riduzione dell'immaginazione all'intelletto della seconda edizione, privilegiando la coerenza logico-scientifica sull'esperienza, la sua interpretazione di Kant determinerebbe, al contrario, il ruolo imprescindibile della sensibilità nell'accesso alla questione dell'Essere<sup>225</sup>. È tuttavia evidente che questa prossimità scomoda non si lasci risolvere da delle distinzioni formali consegnate in nota. Nelle lezioni e negli scritti successivi, Heidegger ritornerà spesso a interrogare la verità del momento idealista. Anzi, è molto probabile che debbano essere qui

---

la verità dalle bocche chiuse delle pagine. Ma questa non è più nemmeno un'interpretazione, sono le affermazioni di Heidegger stesso: «Naturalmente, per strappare a quel che le parole dicono, quello che vogliono dire, ogni interpretazione deve usar loro violenza. Ma tale violenza non può esercitarsi per caso, per mero arbitrio. L'interpretazione dev'essere mossa e guidata dalla forza di un'idea illuminante e anticipatrice. Soltanto in virtù di tale idea, un'interpretazione può tentare l'impresa, ognora temeraria, di affidarsi al segreto impulso che agisce nell'intimo di un'opera, per essere aiutata a penetrare il non detto e forzata ad esprimerlo». (*Ivi*, p. 173.)

<sup>225</sup> Cfr. *Ivi*, p. 123, 169, e 209.

riconosciuti i prodromi della successiva *Kehre* linguistica e l'abbandono di una prospettiva schiettamente esistenziale. Dopo il saggio su Kant, diventava sempre più impellente sviluppare una posizione rispetto ai problemi in cui la tradizione filosofica si era formata: la fondazione del soggetto, dell'assoluto, e del rapporto tra i due. Heidegger sembra allora avvicinarsi a una soluzione filosofica che potrebbe definirsi hölderliniana e schellinghiana. In questi autori, l'assoluto non si risolve nell'unità negativa di soggetto e oggetto, né in una totale immanenza all'attività dialettica dello spirito; l'assoluto viene interpretato piuttosto come un rapporto d'indifferenza tra soggetto e oggetto, che pone l'identità dei due, ma non li convoglia immediatamente nell'identico. Questa indifferenza appare, o può essere approfondita attraverso il nominare poetico e il dire filosofico rivolti all'immediata e ineffabile trascendenza dell'Essere. La filosofia heideggeriana aspira alla totalità del sapere, ma cerca allo stesso tempo di smarcarsi dal processo dialettico di integrazioni dei momenti storici all'interno di un pensiero assoluto. Il genio di Heidegger consiste nell'aver riconosciuto che il superamento della crisi della filosofia è possibile soltanto affermando le necessità storico-teoretiche della crisi stessa. La storia della Metafisica coincide con la storia della dimenticanza dell'Essere

Al di là di ogni questione esegetica del testo kantiano, l'interpretazione di Heidegger offre una soluzione al problema della costituzione del soggetto e della sua libertà. Questa soluzione passa attraverso la rivalutazione del ruolo dell'immaginazione e si riferisce, seppur implicitamente, alle questioni che avevano animato il dibattito post-kantiano. Nello stesso periodo in cui il *Kantbuch* viene alla luce, il metodo fenomenologico si propaga in tutta Europa. La fenomenologia giunge in Francia nello stesso momento in cui, a lato del bergsonismo, cresce un rinnovato interesse verso il pensiero hegeliano. Il dibattito tra dialettica e fenomenologia heideggeriana è, per così dire, la condizione naturale della ricezione francese della filosofia tedesca. la classe intellettuale che nel secondo dopoguerra dominerà la scena filosofica in Francia va formando il proprio pensiero in un'atmosfera dove riverberano (impercepte) questioni filosofiche post-kantiane. Grazie alla sua conoscenza del tedesco e ai suoi studi in Germania, Blanchot respira questa atmosfera a pieni polmoni.

La prima recensione francese di *Sein und Zeit* è di Georges Gurvitch<sup>226</sup>, e ci offre un paesaggio sintomatico. Gurvitch, interpretando in modo un po' grossolano (ma, proprio per questo profetico) le specificità del metodo fenomenologico, coglie nel progetto di *Sein und Zeit* la ripresa di un idealismo soggettivo esistenziale à la *Fichte* in funzione antihegeliana. Le ulteriori testimonianze di una prima ricezione di Heidegger provengono da due autori che, nel frattempo, vanno stabilendo i canoni dell'interpretazione hegeliana in Francia: Wahl e Koyré. Quest'ultimo interviene nel 1931 introducendo la prima traduzione di un testo heideggeriano in francese (*Qu'est-ce que la methaphysique?*). La traduzione è dell'orientalista Henry Corbin che, insoddisfatto da questa prima versione, la ritocca e la ripubblica nel 1938. Nel frattempo, egli ha frequentato (insieme a Quenau, Bataille, Lacan, Leiris, Breton, Caillois per citarne alcuni) i corsi sulla *Fenomenologia dello Spirito* Kojève, anche lui attento osservatore della situazione tedesca e della fenomenologia<sup>227</sup>. In questa prima fase della ricezione, in cui i nomi di Hegel e Heidegger si accompagnano come dioscuri, Lévinas rappresenta un'eccezione. Attraverso i suoi scritti il pensiero di Heidegger viene presentato in una prospettiva prettamente fenomenologica; ma per noi l'importanza del punto di vista Lévinas esula dal suo contributo alla ricezione francese della filosofia heideggeriana poiché sarà grazie alla sua mediazione che Blanchot viene introdotto alle pagine di *Sein und Zeit*:

Grâce à Emmanuel Lévinas, sans qui, dès 1927 ou 1928, je n'aurais pu commencer à entendre *Sein und Zeit*, ce un veritable choc intellectuel que ce livre provoqua en moi. Un événement de première grandeur venait de se produire : impossible de l'atténuer, même aujourd'hui, même dans le souvenir<sup>228</sup>.

Se rileggiamo l'elenco dei partecipanti al corso di Kojève è possibile notare come tra i nomi menzionati sia già inscritta quella particolare congiunzione che annoda la

---

<sup>226</sup> Per ogni riferimento di questo paragrafo cfr. i primi due capitoli di D. Janicaud, *Heidegger in France*, trad. ing. di F. Raffoul e D. Pettigrew, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 2015.

<sup>227</sup> Cfr. A. Kojève, *Oltre la fenomenologia. Recensioni (1932-1937)*, a cura di G. Chivilò, Mimesis, Milano 2012.

<sup>228</sup> Lettera di Blanchot citata in C. Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire Invisible*, Éditions Champs Vallon, Seyssel 1998, p. 44.

fase più intensa di ricezione della filosofia tedesca agli splendori del movimento surrealista. Con la sua selvaggia e sovrana indifferenza tra momento poetico e momento politico, tra sogno e veglia, il surrealismo aveva preparato la cultura francese a riconoscere la centralità dell'immaginazione. Con la sua interpretazione disinvoltata della dialettica hegeliana<sup>229</sup>, Breton cercava di trovare una quadra tra esperimenti artistici e comunitari del surrealismo, la sua vocazione politico-rivoluzionaria e la struttura filosofica alla base del movimento. Nella sua opera *L'anima romantica e il sogno*, Béguin cerca di leggere in trasparenza, nei meandri del romanticismo tedesco, un'anticipazione del sogno surrealista. In questo testo, si ricapitolano, ancorché simbolicamente, i desideri, le aspettative e le velleità della febbricitante stagione politico-intellettuale della Francia degli anni Trenta<sup>230</sup>.

Jean Paul Sartre è certamente il pensatore francese che più di ogni altro ha sentito l'urgenza teoretica di coniugare la dialettica di stampo hegel-marxista e l'ontologia fenomenologica heideggeriana. Questa urgenza passa attraverso la riscoperta dell'immaginazione e trova il suo primo punto fermo nel 1940 con la pubblicazione de *L'imaginaire*<sup>231</sup>. Il testo propone un'interpretazione fenomenologica dell'immaginazione, ma qui ci interessa soprattutto il presupposto che ne sorregge l'impalcatura ed esso si è a vedere nella netta distinzione tracciata tra percezione e

---

<sup>229</sup> A proposito dell'influenza del pensiero hegeliano sul surrealismo Blanchot si mostra molto scettico. Egli non la denega, ma solleva il dubbio che l'ideologia del continuo, in cui riconosce questa influenza, sia qualcosa di subito dalla poetica surrealista piuttosto che consapevolmente teorizzato. Cfr. a proposito M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, cit., p. 12 e p. 496. Certo è che questa sorta di svalutazione di ciò che non è prodotto in totale autonomia, di ciò che il pensiero, in generale è problematica da sostenere per il pensiero di Blanchot, tanto che contraddice apertamente quanto egli afferma due righe dopo sulla scrittura automatica. In fin dei conti, nei confronti del surrealismo, essa sembra ridursi a un gesto retorico per discernere all'interno di esso il grano dalla segale.

<sup>230</sup> Cfr. W. Benjamin, *Albert Béguin. L'anima romantica e il sogno. Saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese*, trad. it. di A.M. Merletti, in Id., *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. VII, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2006, pp. 73-76.

<sup>231</sup> Certamente l'interesse di Sartre per la questione dell'immaginazione dipende anche dalla sua approfondita conoscenza della fenomenologia husserliana. Per quanto riguarda i rapporti tra la ripresa del tema dell'immagine e la ricezione dell'idealismo e del romanticismo, il pensiero di Husserl gioca tuttavia un ruolo secondario nel panorama della filosofia francese.



immaginazione. Sartre non distingue l'immagine dal percepito per il contenuto oggettivo delle loro intenzioni. Infatti, l'immaginazione è solamente una forma della coscienza, il carattere di immagine dell'oggetto si viene a determinare per il modo con cui la coscienza lo intenziona. La distinzione tra percepito e immagine risiede dunque nell'attività noetica della coscienza e non nel noema. La rappresentazione di un ente qualsiasi (di una sedia nell'esempio sartriano<sup>232</sup>) può darsi attraverso i sensi ed essere percepita (o intuita, come direbbe un kantiano), oppure darsi in immagine, in assenza di modificazione sensoriale. Il riferimento intenzionale dei due atti (l'oggetto-sedia) resta identico. Ciò che muta è il modo con cui la coscienza si riferisce al proprio contenuto, l'atto intenzionale con cui l'oggetto viene a coscienza. La sedia percepita ci viene incontro, "incontra" i sensi a cui offre un appoggio reale, ciò non vale per la sedia immaginata: non ci si siede sul quadro di una sedia. Il presupposto filosofico attraverso cui Sartre può proporre la sua analisi dell'immagine è quindi la distinzione trascendentale tra l'attività della coscienza e il mondo reale, ovvero tra la forma e la materia dell'intenzione. Il fatto che possediamo delle immagini è la prova che la coscienza possiede uno spazio di libertà rispetto alla necessità oggettiva del mondo. Questi presupposti vengono in primo piano nelle conclusioni finali del testo:

Porre un'immagine significa costituire un oggetto in margine alla totalità del reale, significa cioè tenere il reale a distanza, liberarsene, in una parola negarlo. Oppure, se si preferisce, negare che un oggetto appartenga al reale significa negare il reale in quanto si pone l'oggetto. [...] La condizione per cui una coscienza possa immaginare è dunque duplice. Occorre che possa porre il mondo nella sua totalità sintetica e allo stesso tempo porre l'oggetto immaginato come irraggiungibile rispetto a quell'insieme sintetica, possa cioè porre il mondo come un nulla in rapporto all'immagine<sup>233</sup>.

Il concetto di mondo sartriano equivale alla totalità sintetica del reale che la coscienza, di volta in volta, costituisce nel suo essere in situazione, nel suo essere nel

---

<sup>232</sup> Cfr. J.P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologia dell'immaginazione*, a cura di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007, pp. 13-14.

<sup>233</sup> *Ivi*, p. 274.

mondo<sup>234</sup>. Sartre deriva la posizione del mondo reale e il suo annullamento nell'irreale dell'immagine da un solo ed unico atto della coscienza, ma in questa unità emerge anche un'ambiguità fondamentale del suo pensiero. Pur essendo pensati e prodotti da un unico e medesimo atto, in Sartre il mondo mantiene una predominanza ontologica sull'immagine (e, *mutatis mutandis*, questa aporia può essere posta a paragone di quella che Schlegel evidenziava nella teoria fichtiana):

Così, l'analisi critica delle condizioni di possibilità di ogni immaginazione ci ha condotti alle seguenti scoperte: per immaginare la coscienza deve essere libera nei confronti di ogni realtà particolare e questa libertà deve potersi definire con un "essere nel mondo" che è al contempo costituzione e annullamento del mondo; la situazione concreta della coscienza del mondo deve in ogni istante servire da motivazione singolare alla costituzione d'irreale. [...] Ogni situazione concreta e reale della coscienza del mondo è gravida di immaginario, in quanto si presenta sempre come un superamento del reale. Non ne consegue che qualsiasi percezione del reale debba invertirsi in immaginario. [...] Sono le diverse motivazioni a decidere in ogni istante se la coscienza sarà soltanto realizzante o se immaginerà. L'irreale è prodotto fuori del mondo da una coscienza che rimane nel mondo; e l'uomo immagina solo perché è trascendentalmente libero. [...] Non ci può essere un'intuizione del nulla proprio perché il nulla non è niente [*le néant n'est rien*] e perché ogni coscienza, intuitiva o no, è coscienza di qualcosa. [...] l'esperienza del nulla non è un'esperienza indiretta, ma è per principio un'esperienza data "con" e "in". [...] Lo scivolare del mondo in senso al nulla e l'emergere della realtà-umana in questo stesso nulla possono avvenire solo ponendo *qualcosa* che è nulla rispetto al mondo e rispetto al quale il mondo è nulla<sup>235</sup>.

Come diviene evidente anche dalla terminologia impiegata<sup>236</sup>, Sartre s'inserisce qui nel solco tracciato dal pensiero di Heidegger, declinando la relazione tra soggettività e immaginazione attraverso una caratterizzazione della trascendenza della coscienza fondata sulla libertà, ovvero politicizzando il soggetto. Ma se soltanto domandiamo nuovamente a Sartre «perché l'essere e non, piuttosto, il nulla?» la costruzione de

---

<sup>234</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 274-277.

<sup>235</sup> *Ivi*, pp. 277-279.

<sup>236</sup> Va ricordato che "realtà umana" (*réalité-humaine*) è la prima perifrasi con cui Corbin ha tradotto il *Dasein* heideggeriano in francese.

*L'imaginaire* traballa visibilmente. Infatti, Sartre s'ostina a pensare il reale come ciò che incontra la coscienza attraverso i sensi, ciò che si trova là fuori, nello spazio. Ma fuori da dove, se non dalla coscienza? E allora che spazio frequenta l'oggetto in immagine che si definisce come una relazione altalenante tra il qualcosa e il nulla? Il suo fuori non è anche un dentro, e viceversa? La concezione dell'immagine di Blanchot comincia precisamente con queste domande. Laddove Sartre ormeggia l'immaginazione al "reale" e la "impegna" nell'azione politica, Blanchot la disancora e la spinge alla deriva, dove essa comincia a immergersi nei flutti del neutro. In questo ondeggiamento senza ancoraggio, la realtà degli enti si distingue solo provvisoriamente, e in modo del tutto equivoco, dall'irrealtà dell'immaginario. Il pensiero di Blanchot riprende le fonti tedesche del pensiero di Sartre ma le distorce<sup>237</sup>. Le distinzioni sartriane sono corrose da un pensiero che non si arresta ad alcun dato sensoriale o ideale che sia; esse divengono ambigue e ombrose. Il giorno della percezione e la notte dell'immaginario iniziano a sfumare nell'indefinito crepuscolo della scrittura: *entre chiens et loups*<sup>238</sup>. Prima di svolgere la trattazione del tema dell'immagine in Blanchot, si vuole però aggiungere a questa rassegna storica un ulteriore tassello decentrato e anacronistico.

In un libro dedicato alla decostruzione critica del concetto filosofico di immagine, Carlo Sini demolisce una ad una le tesi sartriane. Brano dopo brano, frammento dopo frammento, *I segni dell'anima* viscerano gli argomenti di Sartre e ne espongono impietosamente le debolezze. Le diverse critiche convergono verso i principali concetti presupposti lasciati indiscussi nel testo sartriano: esistenza, coscienza, realtà.

---

<sup>237</sup> Cfr. G. Bataille, *Maurice Blanchot*, in G. Zuccarino (a cura di), *Maurice Blanchot*, «Riga», n. 37, Marcos y Marcos, Milano 2017, p. 122.

<sup>238</sup> Questo modo di dire francese per indicare quelle ore del crepuscolo dove è faticoso distinguere i contorni delle cose era il primo titolo previsto per la raccolta di saggi poi pubblicata, in omaggio all'amico Bataille, come *La part du feu*. citazione dalla poesia. Ma "*Entre chiens et loup*" è anche una delle scelte traduttive francesi per rendere l'emistichio "*zwischen Tag und Nacht*" di un verso della poesia *Germanien* di Hölderlin: «*Muß zwischen Tag und Nacht/ Einsmals ein Wahres erscheinen./ Dreifach umschreibe du es,/ Doch ungesprochen auch, wie es da ist,/ Unschuldige, muß es bleiben*».

[Sartre] oscilla tra un naturalismo ingenuo e dogmatico che assume il mondo come un fatto e per differenza da esso definisce l'immagine, e un idealismo fantastico che assegna alla coscienza libertà e funzioni magiche<sup>239</sup>.

Le analisi di Sini sono troppo complesse perché possano venire qui trattate anche soltanto nelle loro linee generali. Ma almeno in due passaggi, esse sono di grande importanza per il nostro studio poiché ci mostrano con rigore impareggiabile le intuizioni fondamentali sull'immagine attraverso cui Blanchot ha edificato la sua teoria letteraria e la sua pratica dei frammenti. Il primo momento si dà a vedere nel passaggio tra la *pars destruens* e la *pars costruens* del testo, dove Sini indugia sulla concezione hegeliana del simbolo. Il simbolo è quel segno per cui il significato non è indifferente al significante; il significante partecipa del significato, nella figura di una sineddoche. Il significato è lo stesso (ma non l'uguale) del significante. Secondo un esempio siniano il toro simboleggia la forza, ma non la significa. Esso non è un riferimento arbitrariamente alla forza, il toro è forte, ma non si identifica con essa, il toro non è *la* forza. Ora, secondo l'interpretazione hegeliana, i simboli nascono come prodotti dell'immaginazione. L'immaginazione simbolica diviene la prima chiave per accedere, attraverso l'immediata incorporazione nel significante (naturale) del significato (ideale), alla pura attività spirito, al reale concreto, in cui il sapere sa la propria attività purificandosi attraverso la comprensione della sua parziale obiettivazione nell'accidentale esistente. L'immaginazione funziona da attività mediatrice che garantisce la distinzione e il rapporto tra interno ed esterno, tra attivo e passivo, reale e illusorio (in qualsiasi combinazione vengano poi a giocarsi questi attributi). Tuttavia, nella sua precedente lettura, Sini ha cercato di fare chiarezza precisamente su cosa c'è in gioco nell'evento della distinzione gerarchica tra reale e fantastico, quindi, ripartendo dalla struttura del simbolo descritta da Hegel e abbandonando la sua metafisica idealista, egli avanza la sua proposta teorica che indaga i presupposti "filosofico-metafisici" dell'immagine. Il simbolo non è più una specie del genere segno come riteneva Hegel. Esso diventa piuttosto l'origine stessa del rimando segnico e della distinzione tra significante e significato, poiché, nella funzione simbolica, questa distinzione si pone come uguale a zero: il significante è

---

<sup>239</sup> C. Sini, *I segni dell'anima*, cit., p. 23.

lo stesso del significato. Il significante somiglia, senza per questo identificarsi, al significato. E la somiglianza apre al rinvio:

Questo rinvio è nel contempo una relazione. “A” e “A” [i due poli della funzione simbolica], infatti, sono lo stesso, non l’eguale, e in tale senso sono in relazione: uguali e differenti nello stesso tempo e senso. Ma il fondamento di questa relazione non è lo “spirito, e neppure quella duplice capacità di separazione intellettuale e di riunificazione razionale che Hegel attribuiva al pensiero. Il fondamento di questa relazione, invece, è nulla. [...] Nulla sta oltre l’essere o divide l’essere da se stesso. [...] Da ciò una conseguenza di grande importanza: l’inesistenza dell’originario. [...] Non c’è una totalità (diciamo una “A” grande) che con-tiene le sue due parti (le sue due “a” piccole) [che indicano il significante e significato. La relazione tra i due poli non rimanda a una totalità originaria nel simbolo, ad una realtà “materiale” o “spirituale” che sia, ma al *nulla* del rapporto originario della somiglianza, che Sini chiama “fessura”]. Non c’è perché è appunto la fessura che lo fa: è lei che con-tiene. La totalità, la “A” grande, è un’ipostasi metafisica (e non necessaria) della fessura. [...] Noi non abbiamo mai nell’esperienza la totalità o l’intero che si rompe (e proprio perciò abbiamo “esperienza”). Noi abbiamo invece il “rotto” con il suo orlo, con la sua fessura che contiene e separa, apre e chiude, orla il segno e perciò getta il segno nell’aperto del nulla<sup>240</sup>.

Dopo questa lunga citazione, diviene chiara la strettissima relazione che si può annodare tra la teoria del frammento e una teoria del linguaggio che non si limiti alla funzione segnica di rimando a un riferimento reale (che sia dato immediatamente, o mediamente), ma consideri come primaria la funzione simbolica della lingua. Il linguaggio, così inteso, può rinviare ad altro, perché, *in primis*, somiglia (rinvia simbolicamente) a sé stesso. La lingua (e in particolare la scrittura) diventa un modo di frequentare il “nulla” che istituisce il rapporto: l’immagine primaria che istituisce i poli di soggetto e oggetto. Mostreremo tra poco, in che modo Blanchot arrivi a delle conclusioni molto simili a quelle siniane muovendo dalla relazione impossibile tra autore-opera e, come si vedrà, questa somiglianza trova una origine comune nell’opposizione alle semplificazioni sartriane. Per il momento, invece, si lascerà in sospeso un’analisi più dettagliata del significato del paradosso ontologico che

---

<sup>240</sup> *Ivi*, pp. 167-168.

accomuna queste teorie del linguaggio e del frammento. Esso può risolversi soltanto invocando il riferimento a un'etica del rapporto e della comunità, ma ci si occuperà di questi concetti, e del rapporto che essi intrattengono con la sfera estetica, soltanto più avanti, nell'ultimo capitolo della tesi.

Nel testo di Sini vi è un secondo momento che vorremmo sottolineare. Esso riguarda un altro aspetto di questa paradossale fondazione del rapporto conoscitivo in un'originaria assenza di fondamento e si dà a vedere nella stretta relazione che Sini riconosce tra il "nulla" che dà luogo all'evento di senso e la retorica, il discorso falso, l'errore, il *mythos* e le finzioni dell'arte. Ricostruendo questa relazione attraverso una raffinatissima lettura del *Sofista* e cercando di interpretare la parentela che lega il filosofo al sofista, Sini sostiene che il tema principale del testo platonico si giochi intorno alla definizione di statuto dell'immagine<sup>241</sup>. Il superamento platonico dell'eleatismo e l'addio al problema del nulla istituirebbero la struttura filosofica che regge la storia del pensiero occidentale; struttura ontologica che è la base anche del testo sartriano. Platone è infatti il primo pensatore che spazializza l'anima e ne stabilisce il luogo "interiore". Nel *Sofista* (e in altri dialoghi) egli teorizza che i pensieri, le opinioni e le immagini siano i prodotti dell'attività di un'anima individuale collocata (imprigionata) all'interno di un corpo. Questi prodotti sono impressioni nell'anima che vengono poi ritradotte all'esterno attraverso i segni della voce che si trovano legati nel discorso (discorso che facendosi evento comprova, tramite questa ritraduzione segnica, l'esistenza ideale dell'anima stessa). Solamente grazie al *Sofista* il pensiero può essere definito come «discorso silenzioso di un'anima con se stessa». Ora, sia il filosofo, sia il sofista sono esperti nell'intrecciare i segni nel discorso: Platone li considera entrambi produttori di immagini degli enti. Ma dove cade la differenza tra i due? Il filosofo dice le cose come stanno, nella loro identità con sé stesse. Le concatenazioni segniche dell'anima filosofica rimontano attraverso le immagini anamnestiche fino a ciò che ha visto illuminato nella luce del Bene e, di conseguenza, il filosofo testimonia, con la sua stessa esistenza, della verità che ha visto. Per il sofista, invece, l'immagine non somiglia a qualcosa di identico al di "fuori" di essa, ma piuttosto rimanda di continuo a sé stessa e all'attività stessa

---

<sup>241</sup>Cfr. *Ivi*, pp. 98-99.

della sua produzione. Di questa produzione non si dà alcuna testimonianza attendibile, poiché essa è pura produttività senza modello e senza alcuna misura ideale; creazione smisurata di se stessa. Il sofista discute senza un riferimento reale esterno e che non sia già per questo prodotto della sua *Psyché*.

Al polo opposto troviamo i segni del sofista, che poi son sogni. Immagini fittizie (idoli) che non riproducono l'essere della cosa, illusioni che catturano l'anima [...]. Il sofista, potremmo dire, ha la *techne* dell'artista, non dello scienziato; racconta favola e non vere storie<sup>242</sup>.

Nonostante la sua strettissima parentela al filosofo, il sofista si avvicina sempre più pericolosamente all'artista, all'imitatore ignorante, che non conosce la distinzione tra interno ed esterno, tra fantasia e realtà. Il sofista si approssima a colui che già nella *Repubblica* doveva essere bandito dalla città ideale perché stimolatore di passioni senza freni, pericolose, che minacciavano la consistenza del reale. In un frammento che s'intitola *Il lupo e il cane*, alludendo all'analogia platonica filosofo/cane – sofista/lupo, Sini afferma:

Tutto sommato, essi [filosofo e sofista] si sono separati per una questione di eredità. L'eredità di Socrate [...] l'eredità eleatica e, in generale, l'eredità della sapienza presocratica. [...] I sofisti diedero di questa sapienza un'interpretazione "artistica": estetico-giocosa e quindi anche "estetico-tragica" (si pensi in particolare a Gorgia)<sup>243</sup>.

La separazione tra sofistica/arte della parola e filosofia, tra finzione e realtà, avviene soltanto all'ultimo gradino dialettico di una lunga parentela: essi sono affini come il cane e il lupo. Il filosofo è il cane addomesticato, che vigila entro i confini della città; l'artista è lupo minaccioso, fuori dal condivisibile vivere comune. La scrittura di Blanchot (come quella di Sini) si attarda in quella zona neutra tra i due e, da lì, interroga l'interdetto platonico, il rovescio di silenzio che precede l'addio al nulla. Questa scrittura cerca di ritornare al momento che precede l'interiorizzazione dell'immagine in una coscienza; il momento prima che l'immagine diventi questione fantasia privata o, al meglio, ispirazione poetica. Se, come Sini ci indica, la parte

---

<sup>242</sup> *Ivi*, pp. 120-121.

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 122.

compromessa del pensiero, *La part du feu* è sempre quella che precede la distinzione tra i discorsi veri e quelli falsi – la quotidiana distinzione tra Sì e No, fuori e dentro – Blanchot ha cercato ostinatamente frequentare questa zona neutra. La sua scrittura resta indistinguibile *entre chien et loup*: tra letteratura e filosofia, a monte di entrambe.



## 2.2. Blanchot, lo spazio immaginario della scrittura

Se l'esposizione della connessione tra frammenti e teoria dell'immagine in Schlegel sollevava alcuni problemi di ordine filologico, in Blanchot la questione non si pone: l'importanza del tema dell'immagine per la sua opera è stata riconosciuta da molti<sup>244</sup>. Inoltre, benché sparsa in diversi saggi e spalmata lungo l'intero arco della sua produzione, il pensiero blanchotiano sull'immagine non muta mai nella sua sostanza. Esso forma una linea di basso continuo su cui le differenti tematiche e i nuovi sviluppi del suo pensiero si scandiscono: l'immagine, l'immaginario si stabiliscono come il centro instabile della sua teoria letteraria.

### I. L'immagine e l'assenza

Per introdurci al tema dell'immagine in Blanchot, ripartiamo dalla sua critica alla teoria sartriana. Ne *La part du feu*, egli fa riferimento esplicito al testo *L'imaginaire*. In particolare, Blanchot sembra mettere in discussione le fondamenta filosofiche del testo: la questione della trascendenza dell'immagine e la derealizzazione di mondo che essa produce come correlato dell'atto di libertà (negativa) della coscienza. Ciò che Sartre ritiene essere la conclusione teoretica del suo lavoro sull'immaginario, nella prospettiva blanchotiana non è che il primo passo verso una concezione assai più radicale dell'immagine.

L'acte même d'imaginer, comme l'a bien montré Sartre, suppose qu'on s'élève au-dessus des objets réels particuliers et qu'on s'oriente vers la réalité prise dans son

---

<sup>244</sup> A proposito dell'immagine in Blanchot cfr. in particolare F. Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, Paris 1971; M. Antonioli, *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Kimé, Paris 1999; G. Didi-Hubermann, *Da somiglianza a somiglianza*, trad. it. di G. Zuccarino, in G. Zuccarino (a cura di), *Maurice Blanchot*, cit., pp. 186-210; R. Bellour, *L'image*, in P. Villar e C. Bident (a cura di), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Farrago-Léo Scheer, Tours-Paris 2003, pp. 133-140.

ensemble, non, il est vrai, pour la concevoir et la vivre, mais pour l'écart et, dans cet écart, trouver le jeu sans lequel il n'y aurait ni image, ni imagination, ni fiction. [...] Cependant, l'imagination va plus loin. Elle ne se contente pas de se donner, dans l'absence d'un objet en particulier, cet objet, c'est-à-dire son image; son mouvement est de poursuivre et d'essayer de se donner cette absence même en général et non plus, dans l'absence d'une chose, cette chose, mais, à travers cette chose absente, l'absence qui la constitue, le vide comme milieu de toute forme imaginée et, exactement, l'existence de l'inexistence, le monde de l'imaginaire, en tant qu'il est la négation, le renversement du monde réel dans son ensemble. C'est dans ce mouvement que l'imagination devient symbolique. L'image qu'elle cherche, figure non pas de telle ou telle pensée, mais de la tension de tout l'être auquel nous reporte chaque pensée, est comme immergée dans la totalité du monde imaginaire elle implique une absence absolue, un contremonde qui serait comme la réalisation, dans son ensemble, du fait d'être hors du réel<sup>245</sup>.

Ne *L'imaginaire*, Sartre assumeva l'intenzionalità husserliana<sup>246</sup> come il fondamento primo della teoria fenomenologica: ogni coscienza è sempre coscienza di qualcosa. Conseguentemente, egli negava ogni possibilità di intenzionare il nulla: se il correlato oggettivo di una coscienza deve essere qualcosa esso non può essere nullo<sup>247</sup>. L'assenza dell'oggetto che l'immagine produce va dunque posta in un rapporto necessario con la totalità del reale, che ne costituisce la precondizione.

---

<sup>245</sup> M. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949, p. 84.

<sup>246</sup> Molte delle intuizioni di Blanchot hanno trovato un pieno sviluppo filosofico nel pensiero di Derrida. Per quanto riguarda la questione dell'intenzionalità e il limite intrinseco al metodo fenomenologico vale la pena fare riferimento a uno dei primi testi dati alle stampe da Derrida. Cfr. J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia*, a cura di G. Dalmaso, Jaca Book, Milano 2010.

<sup>247</sup> Nel prosieguo della trattazione si tratterà di stabilire cosa significhi qui l'aggettivo "nullo". Esso si riferisce alla privazione di materia? Alla privazione di forma? Oppure, ancora più radicalmente, esso si riferisce alla privazione postulando ancora l'Essere come sostanza? Il pensiero di Blanchot oscilla incessantemente e inafferrabilmente tra queste domande e tutto il suo pensare potrebbe essere riassunto come l'indeterminazione continua di forma e materia. Una riflessione monotematica sui funtori metamorfici che nella privazione della prima, fanno emergere la seconda e viceversa. Questa riflessione è, in qualche modo, il percorso attraverso cui il pensiero di Blanchot mira a porre la terza domanda.

L'immagine può apparire dinanzi alla coscienza soltanto nel suo stagliarsi su uno sfondo di mondo, mondo a cui la coscienza appartiene solo in parte. Lo zero di presenza che l'immagine veicola ai sensi è allora un nulla determinato. L'atto intenzionale con cui la coscienza, immaginando, ci presenta l'oggetto come attualmente assente dalla percezione è la negazione limitata di un singolo oggetto che è già stato percepito nel mondo. Del resto, il mondo, nella sua totalità spazio-temporale, appare soltanto attraverso questa potenza negativa dell'immaginazione. La totalità del mondo infatti non si manifesta mai alla percezione sensoriale la quale coinvolge e impegna la coscienza soltanto nell'ente parziale di volta in volta incontrato. L'intenzione percettiva presenta l'ente alla coscienza e l'assorbe nel suo significato teleologico. Quest'ultimo rimanda alla totalità del mondo soltanto per via indiretta, vale a dire attraverso la rete di cause-effetti che forma il reale. L'integralità sensibile che pertiene al concetto di mondo appare invece come il polo dialettico opposto all'assenza che l'immagine produce. Si potrebbe affermare che in Sartre la concezione dell'immagine abbia quindi un carattere strumentale. È vero che l'immagine mostra alcune potenzialità inesprese nel (e del) mondo – tra cui, anzitutto, la trascendenza e la libertà del soggetto –, tuttavia essa diviene rilevante soltanto nella realizzazione mondana di queste potenzialità. L'immagine non è mai fine a se stessa e l'atto trascendentale della libertà mira pur sempre alla sua attualizzazione nella realtà e a farsi opera nel (e del) mondo.

La riflessione di Blanchot sull'immagine ripete il percorso sartriano, ma ne sovverte l'implicita gerarchia che sottomette l'immagine alla realtà. Blanchot accetta l'ipotesi che le immagini appaiano quando il mondo retrocede a mero sfondo di senso rivelandosi, attraverso questo venire meno, nella sua totalità immanente. Il pensiero sartriano si arresta a questa retrocessione per disvelare della totalità del reale. Secondo Blanchot, invece, essa rappresenta soltanto uno dei vettori con cui si calcola il movimento curvilineo delle potenze dell'immaginario. Infatti, la coscienza immaginante non si limita a riprodurre la forma dell'oggetto particolare nella sua momentanea assenza materiale. Nell'immaginario si apre l'accesso anche ad un altro livello dell'intenzione, dove la negazione dell'immagine non si limita all'oggetto particolare, bensì priva di consistenza il reale nella sua interezza. La coscienza che immagina si rende presente l'immagine di un oggetto dato ai sensi come assente.

Questa immagine, considerata in sé e per sé, è tuttavia presente alla coscienza così come qualsiasi altro oggetto “reale”. Certamente è possibile distinguere come fa Sartre le differenti caratteristiche dell’intenzione percettiva e di quella immaginativa; ma, limitando la nostra osservazione alla coscienza immaginante, la retrocessione di mondo tramite cui le immagini appaiono in essa non è parziale, bensì assoluta e irrevocabile. Tra atto immaginativo e atto percettivo non si dà una continuità, ma soltanto un balzo e il loro rapporto è continuamente interrotto. È per questo che le immagini, liberate dal loro asservimento alla coerenza del reale, possono creare una realtà totalmente altra, un altro mondo che, a sua volta, può comparire (e svanire) in una serie di ulteriori atti immaginativi. Molto più in là con gli anni, quando ormai Blanchot considera le immagini come una via d’accesso all’esperienza del neutro, egli dichiarerà apertamente la legge di ripetizione della sospensione fenomenologica con cui egli ha concepito l’attività radicale della coscienza immaginativa:

Di nuovo neutro, se il senso opera o agisce con un moto rientrante senza fine, in un’esigenza di sospendere, rincarando ironicamente sull’*epochè*: in effetti per permettere al senso di apparire [...] occorrerebbe sospendere non solo la posizione naturale o di esistenza, ma il senso stesso, il quale conterrebbe un senso solo mettendosi tra parentesi, tra virgolette, in una riduzione infinita, e finirebbe col restare escluso dal senso, come un fantasma che il giorno fa sparire e che pure non manca mai perché la mancanza è la sua marca. [...] Si sarebbe indotti a concludere che la fenomenologia era già deviata verso il neutro. – E anche tutto ciò che viene chiamato letteratura, in quanto uno dei suoi caratteri è di perseguire indefinitamente l’*epochè*, il compito rigoroso di sospendere e di sospendersi senza che per questo un simile movimento possa essere attribuito alla *negatività*. [...] Ovvero, con parole più semplici, [il carattere della letteratura è di essere spettrale] perché si ridurrebbe ad occuparsi semplicemente di *simulare la riduzione della riduzione*, fenomenologica o no [...] <sup>248</sup>.

Torneremo più tardi sulla questione della letteratura e della sua relazione all’immagine. Per ora concentriamoci sul doppio giro e sulla torsione riflessiva che viene qui richiesta alla riduzione fenomenologica. Gli oggetti sensoriali, che la coscienza ritiene immediatamente accessibili e a disposizione nell’esperienza –

---

<sup>248</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 369.

oggetti la cui essenza, secondo il metodo fenomenologico, diviene accessibile soltanto nella sospensione della loro esistenza – sono già sempre dati come neutralizzati nell'esperienza radicale che Blanchot propone dell'immagine. L'immagine reduplica la realtà del mondo e la riproduce come irreali. La ripetizione diviene la legge metamorfica per la quale, di volta in volta, viene meno la realtà di ciò che si dice reale mentre ciò che si considera irreali guadagna concretezza e minaccia la consistenza della realtà sensibile. In Sartre, la polarità tra assenza e presenza che definisce la coscienza immaginante poggia su di un'ontologia stabile e unidirezionale: l'immagine proviene sempre da una realtà sensoriale presupposta e parzialmente negata. Sartre pone la superiorità ontologica del reale e della presenza sensoriale come evidenza insormontabile dell'esperienza. Questa gerarchia irrigidisce ed elimina le polarità tra presenza/assenza, realtà/finzione, affermazione/negazione: i secondi estremi dipendono sempre dai primi, come funzioni da essi derivabili. Blanchot ripristina la direzione opposta e riattiva la duplicità polare che è in gioco nell'immagine. Realtà e immagine, presenza e assenza non si contraddicono più in un rapporto di reciproca esclusione, ma si codeterminano come contrari analogici e proporzionali. Come si vede, la ripetizione che Blanchot fa della teoria sartriana ne svuota il senso stabilmente determinato e i confini netti; i contorni tra realtà e coscienza, esterno e interno sfumano indefinitamente l'uno nell'altro. L'immaginario blanchotiano non ha più, per così dire, una messa a terra, un qualcosa che lo pianti nella realtà: procede verso una deriva inarrestabile tra realtà e illusione. La situazione è barocca: i confini tra veglia e sogno iniziano a vacillare, e la follia fa il suo ingresso con l'estasi e l'ispirazione. Questo è luogo in cui Dulcinea appare e, al contempo, scompare, tramutata dai mille incantesimi e sotterfugi che obnubilano la mente e i sensi del tristo cavaliere. Dulcinea, o Euridice: nelle intermittenze dell'immagine si apre lo spazio dell'opera d'arte, e della sua assenza.

Secondo Blanchot la coscienza immaginante può intenzionare sia l'assenza dell'oggetto particolare precedentemente percepito nella realtà, sia la totalità spaziotemporale del mondo. L'immagine non è più riassumibile, come semplice adombramento dell'oggetto; nella luce diurna del mondo, essa proietta intorno a sé una luce oscura, un'ombra notturna che ricopre il mondo nella sua interezza. Non

limitandosi più a produrre un doppio fantasmatico di un supposto oggetto reale, l'immagine produce ora un "contromondo" che, pur non contraddicendolo, rovescia il mondo della presenza sensoriale. Se il mondo sartriano si definiva come totalità della presenza e come conservazione gerarchica della possibilità di essere nelle sue parti oggetto di percezione della coscienza, il contromondo blanchotiano viene a rappresentare la totalità dell'assenza che si rifiuta ad ogni intenzione. L'immagine per Sartre rende presente un'oggetto dato come assente in uno sfondo di mondo sempre certo e assicurato dai sensi; per Blanchot la realtà dell'immagine è (ir)-revocabile come quella del mondo e ciò che vi si manifesta è l'assenza assoluta. L'espressione "contromondo" significa dunque l'apertura di una nuova possibilità della facoltà dell'immaginazione che solo a stento potrebbe dirsi gnoseologica. Infatti, l'immaginazione guadagna la possibilità di concepire uno spazio neutro precedente a ogni affermazione o negazione di esistenza reale; spazio che, dunque, è inapplicabile alla conoscenza del reale, ma con cui si può instaurare un rapporto. L'immagine afferma un'irrealtà che precede ogni fondamento conoscitivo poiché il suo darsi non presuppone più alcun ente spazio-temporalmente definito. L'immaginario ci libera della necessità del mondo nella sua totalità. Ne consegue che l'ordine gnoseologico con cui si è usi pensare l'esperienza quotidiana – dapprima la percezione sensibile e poi l'immaginazione – perde il suo carattere vincolante e non rispecchia necessariamente l'ordine ontologico della realtà. Anzi, l'esperienza tradotta in immagine insegna che l'ordine ontologico della realtà potrebbe rinvenirsi soltanto nell'ambiguo passaggio tra mondo e contromondo, e nella loro reciproca metamorfosi. Il movimento negativo dell'immaginario blanchotiano, riscopre non soltanto la possibilità di un *ordo inversus* tra gnoseologia e ontologia, ma vuole anche mostrare l'indecidibilità di qualsiasi precedenza di ordine tra i due. L'immaginario è quello spazio in cui realtà e immagine si trasformano e si rovesciano in continuazione l'una nell'altra incessantemente; spazio di cui l'esperienza diretta è vietata e a cui, come si è già accennato, non ci si può approssimare che per mezzo della scrittura letteraria.

Per concludere le analisi sulla struttura "quasi-fenomenologica" dell'immagine in Blanchot, restano da considerare gli effetti che essa provoca dal lato della coscienza soggettiva. Ora, sappiamo che l'immaginazione non è più soltanto la facoltà

cosciente di riprodurre e impossessarsi di ciò che non è momentaneamente presente nel mondo, secondo la concezione radicale di Blanchot la coscienza può subire le immagini, esserne ossessionata e posseduta. Dato che la condizione di possibilità dell'atto immaginativo può prescindere dall'esistenza di una realtà esteriore, la coscienza non può più erigersi e riconoscersi attraverso la propria attività negativa e il proprio lavoro di modificazione del reale. Nell'immagine si viene quindi a mostrare uno strato di essenziale impotenza della coscienza. Esso si presenta nei caratteri di un'attrazione fatale e una vertigine verso l'abisso delle immagini: ciò che Blanchot chiama "fascinazione". L'immaginario allora non è più una semplice affermazione della libertà del soggetto trascendentale a scapito dell'oggetto mondano; l'attività negativa della coscienza (la riduzione fenomenologica) si ripiega su di sé e inizia a rendere assente e a neutralizzare la propria stessa attività. La duplicità dell'immagine si ripercuote sullo stesso soggetto immaginante e l'attività negativa della coscienza diviene autonegazione. L'atto immaginativo può accedere in questo modo a una negatività tale per cui ogni immagine rappresenta già il momento in cui la coscienza cerca di rendersi presente ciò che nel contromondo dovrebbe precederla. Nella "riduzione della riduzione", la coscienza fenomenologica intenziona la possibilità della sua inesistenza, della sua nascita o della sua morte, del suo temporaneo venire meno. Farsi immagine è teoreticamente un atto analogo ad una *generatio aequivoca* (come nel romanticismo), oppure a un suicidio. Di questi estremi la nostra coscienza si può formare sempre e soltanto un'immagine differita, dato che essa non può esperire l'istante del proprio inizio, né quello della propria fine; poiché per esperire (se comprendiamo l'esperienza secondo la permanenza) essa dovrebbe già, o ancora, essere. L'immagine, da sempre riconosciuta come il prodotto più o meno arbitrario di una mente, inizia a erodere la propria origine coscienziale. Il suo fondamento risiede in un'assenza che precede la coscienza e al contempo proviene da essa. L'atto immaginativo, in virtù della sua ricorsività e autoreferenza, diviene impensabile poiché si definisce attraverso una negazione riferita a sé stessa: l'immagine ha la struttura di un paradosso indecidibile<sup>249</sup>. Questa ambiguità per cogliersi ha bisogno

---

<sup>249</sup> Cfr. M. Blanchot, *La part du feu*, cit., p. 86-87. Si dichiara qui apertamente l'impossibilità e lo scacco a cui va incontro questo tentativo se pensato nella sua immediata realizzazione. Esso infatti va incontro a una ripetizione infinita: l'atto si nega attraverso un atto negativo, che a sua volta dev'essere

di riprodursi, di ripetersi e di persistere nel tempo e nello spazio, o meglio di aprire e conservare la contraddizione di un tempo e uno spazio altri rispetto al mondo reale. Lo spazio immaginario, in cui la coscienza cerca di disattivarsi attraverso l'exasperazione della sua attività, si identifica con lo spazio letterario: è lo spazio di una scrittura intesa come attività non sintetica; che diventerà lo spazio della parola frammentaria <sup>250</sup>. La letteratura in Blanchot è l'atto negativo con cui la coscienza riproduce, in una fuga infinita di immagini, la *mise en abîme* della sua assenza originaria. È dunque attraverso la mediazione dell'immagine, che Blanchot arriva a concepire l'equazione tra l'esperienza impossibile del suicidio e la pratica linguistica che la scrittura letteraria esige.

## II. L'immagine e il linguaggio

La parzialità della riflessione sartriana e le ambiguità dell'immagine, si fanno palesi agli occhi di Blanchot mediante l'analisi critica della letteratura e della pratica dello scrittore. È nel testo conclusivo de *La part du feu – La littérature et la droit à la mort* – che le ambiguità dell'immagine si trovano ritradotte in tutto il loro vigore anche nell'ambito linguistico. Oltre a una ripresa della critica all'immaginario sartriano, vi si trova un'affermazione che articola immediatamente scrittore, opera e immaginario. Lo scrittore viene detto “padrone dell'immaginario”.

En général, l'écrivain apparaît soumis à l'inaction parce qu'il est le maître de l'imaginaire où ceux qui entrent à sa suite perdent de vue les problèmes de leur vie vraie. [...] L'irréalité commence avec le tout. L'imaginaire n'est pas une étrange région située par-delà le monde, il est le monde même, mais le monde comme ensemble, comme tout. C'est pourquoi il n'est pas dans le monde, car il est le monde, saisi et réalisé dans son ensemble par la négation globale de toutes les réalités particulières qui s'y trouvent, par leur mise hors de jeu, leur absence, par la réalisation de cette absence elle-même, avec laquelle commence la création littéraire, qui, se

---

negato e così via. Del resto, l'opera di Blanchot non è che l'attestazione ostinata di questa impossibilità e del suo infinito ripetersi muovendosi verso la sospensione e l'indecidibilità.

<sup>250</sup> Cfr. M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 392.



donne l'illusion, lorsqu'elle revient sur chaque chose et sur chaque être, de les créer, parce que maintenant elle les voit et les nomme à partir du tout, à partir de l'absence de tout, c'est-à-dire de rien<sup>251</sup>.

Subito dopo questa affermazione (e dopo avere facilmente criticato la distinzione tra una letteratura di pura immaginazione in disparte dal mondo e una letteratura “impegnata” nel mondo attraverso la promozione dell’azione politica), Blanchot arriva a riconoscere l’analogia tra l’essenza della letteratura e la rivoluzione. Così come l’opera letteraria, per il suo legame all’immaginazione, sprofonda la totalità del mondo “reale” nella finzione che essa produce, allo stesso modo la rivoluzione interrompe e travolge la continuità dell’esperienza storica su cui il mondo si stabilizzava. La rivoluzione è: «vuoto che si realizza; libertà assoluta divenuta evento<sup>252</sup>». L’atto rivoluzionario (analogamente all’atto letterario) afferma la propria libertà assoluta rispetto al mondo storico e la sua autonomia rispetto ad ogni stato del mondo che lo ha preceduto. La rivoluzione trascende le necessità del mondo che diventano un nonnulla e qualsiasi cosa vi si opponga obbliga a una scelta radicale tra libertà assoluta e morte<sup>253</sup>. Nel tempo istituito dalla rivoluzione (e dalla letteratura), dare (e darsi) la morte diviene un atto impersonale, meccanicamente eseguito: la morte non è più concepita come possibilità estrema dell’individuo, ma come una caducità inerente agli ordini del mondo storico: «si muore», così come «si chiacchiera» e «si pensa». Sulla scorta di queste considerazioni, Sade può divenire la figura paradigmatica dello scrittore: colui che ha saputo riconoscere nella distruzione l’opera della violenza dell’immaginario e accostarsi ad essa tramite l’apatia. Sade descrive l’insensibilità necessaria all’opera impersonale.

Blanchot vede un’analogia tra rivoluzione e letteratura: in entrambe, la negazione di ciò che è dato per scontato come “reale” acquista una radicalità assoluta paragonabile soltanto alla negazione che la morte rappresenta per l’esistente. Per quanto possa questa analogia essere retoricamente seducente, essa manca di coerenza. Il suo sviluppo resta troppo vincolato all’esperienza del Terrore rivoluzionario e la

---

<sup>251</sup> M. Blanchot, *La part du feu*, p.307.

<sup>252</sup> *Ivi*, p. 309.

<sup>253</sup> Cfr. *Ibidem*.

sua validità dipende troppo dalle contingenze della vita del divin marchese. Al termine della lettura di questo brano, potremmo domandare a Blanchot: perché il paradigma di scrittore dovrebbe configurarsi nell'affermazione violenta e nella libertà assoluta del rivoluzionario? Perché esso non può invece essere riconosciuto negli svogliati e banali compromessi con il potere o nelle affermazioni deboli, malate e tristi. Perché Sade, e non Ariosto, Kleist, o Flaubert? Perché mai lo scrittore dev'essere riconosciuto come colui che dispone della morte impersonale e delle chiavi della decreazione, piuttosto che non della prosaica vita comune o, ancora, della creazione organica? Il prosieguo del testo di Blanchot risponde implicitamente a queste domande. Il paragrafo dedicato al Terrore si chiude con un'affermazione fulminea: «*La littérature est liée au langage*<sup>254</sup>». Il superamento della considerazione dei meri aspetti tecnico-stilistici della letteratura e delle condizioni esistenziali e soggettive dello scrittore all'opera avviene quindi attraverso lo spostamento dell'attenzione e al materiale linguistico che la letteratura utilizza per le proprie opere. È nel linguaggio che deve essere riconosciuta la manifestazione più intensa della potenza neutralizzante e mortifera dell'immaginario. Se il lavoro letterario può essere paragonato alla rivoluzione, al Terrore e alla morte impersonale, è perché la letteratura introduce a un'esperienza del linguaggio in cui si mostrano le stesse potenze ambigue che sono all'opera nelle immagini: la potenza della somiglianza senza modello; la "fessura" nei termini di Sini. Ma, allora si deve rispondere a questa nuova domanda: a quale esperienza del linguaggio accede l'esperienza letteraria?

Secondo Blanchot, l'esperienza del linguaggio che fa lo scrittore, non è riconducibile alla comune esperienza del linguaggio<sup>255</sup>. Nel suo uso quotidiano, il

---

<sup>254</sup> *Ivi*, p. 311.

<sup>255</sup> «È perfettamente comprensibile che il poeta rifiuti il linguaggio quotidiano, se l'abitudine e le determinazioni della vita attiva hanno come effetto di togliere a questo linguaggio ogni realtà materiale. È anche comprensibile che il poeta voglia restaurare il linguaggio come valore proprio, che cerchi di renderlo visibile, che lo separi da tutto ciò che lo annulla. Detto questo, se è vero che la poesia deve occuparsi di tutto ciò che nelle parole non serve a niente, preoccuparsi delle immagini, della cadenza, dei contorni delle sillabe, c'è ancora da chiedersi a che cosa tenda questa resurrezione di una lingua che vuole esistere come tale. [...] La poesia ci orienta verso questo linguaggio distruggendo il linguaggio quotidiano, e la sua ambizione è ormai duplice: pretende di fondare il

linguaggio presuppone un continuo e aproblematico scambio tra significato e realtà, tra referente linguistico ed ente reale. Facciamo un esempio: se durante una passeggiata in montagna qualcuno mi urla «Guarda che fungo!» il senso di questo grido si esaurisce e si compie nel momento in cui, seguendo lo sguardo eccitato dell'urlante, riconosco ciò a cui si riferisce la sua frase. Prima di scorgere – proprio là dove i suoi occhi e il suo indice si appuntano – il fungo che egli intende mostrarmi, il referente che egli denota con il termine “fungo” resta vago. Forse ho temuto di vedere una tignosa verdognola. Forse speravo in un ovolo buono o, ancora, prevedevo una noiosa mazza di tamburo. Ad ogni modo – a meno che dubiti in qualche modo delle intenzioni di chi mi rivolge parola – non mi aspetto di vedere una pigna, e – dato il contesto pragmatico – nemmeno una chiazza di muffa su delle mura abbandonate. Chi parla confida che la sospensione ontologica del linguaggio – la metamorfosi dell'oggetto materiale nel referente sonoro “fungo” – si risolva pragmaticamente in breve tempo e che la denotazione linguistica traduca senza resto la nozione significata nell'ente percepito. La comprensione linguistica si decide per il meglio quando la percezione sonora (o grafica) della parola svanisce immediatamente per fare spazio alla realtà sugosa di un porcino. Le riflessioni di Valéry sul linguaggio quotidiano e sulla prosa letteraria disegnano un percorso simile al nostro dubbio fungino:

Io vi parlo, e, se voi mi capite, ciò significa che le parole, appunto, sono scomparse dalla vostra mente, che esse sono state sostituite da immagini, relazioni, impulsi [...]. La perfezione di un discorso il cui unico scopo sta nella comprensione, consiste evidentemente nella facilità con la quale la parola che lo costituisce si trasforma in tutt'altra cosa: il linguaggio si trasforma innanzitutto in *non-linguaggio*, per poi di nuovo trasformarsi, se è il caso, in un linguaggio di forma diversa da quello iniziale<sup>256</sup>.

Conseguentemente a queste riflessioni, per Valéry la distinzione tra linguaggio quotidiano e linguaggio letterario consiste nel fatto che la letteratura non scompare nella comprensione dell'oggetto reale, ma, in virtù della sua forma, resiste al venire

---

discorso e gli propone il silenzio come oggetto supremo». (M. Blanchot, *Passi Falsi*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 1976).

<sup>256</sup> P. Valéry, *Varietà*, a cura di S. Agosti, Edizioni SE, Milano 2007, p. 288.

meno. La lingua letteraria non si esaurisce una volta compreso il significato referenziale delle sue parole, poiché ciò che essa vuole affermare, insieme alle idee che inevitabilmente essa veicola, è la sua stessa materialità: la lingua stessa si materializza e si rende concreta, non significando più che se stessa e opponendosi alla comprensione vanificante. La tesi di Valéry è che il linguaggio quotidiano è uno strumento che si volatilizza una volta impiegato, la lingua letteraria è un'opera che si afferma e resiste in quanto inutilizzabile. La teoria di Blanchot si pone agli antipodi di questa tesi<sup>257</sup>. Secondo Blanchot, il pensiero di Valéry travisa e inverte il senso di alcune originali intuizioni di Mallarmé sulla potenza del linguaggio<sup>258</sup>. A riprova di questo travisamento, egli cita un passaggio da *Divagations*:

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure<sup>259</sup>.

Blanchot interpreta queste parole all'opposto di Valéry: nella denotazione con cui il linguaggio quotidiano si riferisce alle cose ciò che sparisce non sono le parole, bensì gli oggetti stessi. Il linguaggio rispecchia l'ente e lo vanifica nella sua immagine per farlo divenire un referente ideale. Nel nome, non è il linguaggio che viene meno, bensì la presenza immediata e illusoria dell'ente. Ma, se la distinzione tra linguaggio quotidiano e linguaggio letterario non è più riducibile a quella tra linguaggio-strumento per altri fini e linguaggio-organico fine a se stesso, qual è l'esperienza di linguaggio che caratterizza la letteratura di fronte al linguaggio quotidiano? Secondo Blanchot, la differenza tra le due esperienze non è di tipo qualitativo, bensì quantitativo: esse differiscono in base alla loro intensità. Il

---

<sup>257</sup> In una riflessione di *Faux Pas*, Blanchot coglie una consonanza tra la poetica di Valéry e l'interpretazione fenomenologica dell'immaginario di Sartre: «È anche possibile che talune osservazioni di Paul Valéry sull'arte trovino il loro equivalente negli studi della fenomenologia. Dagli uni e dagli altri deriva il pensiero che l'opera d'arte è un irriale. Il quadro del pittore, che rappresenti o meno un oggetto del mondo sensibile, in un certo modo non esiste. [...] risponde anzi ad un'immagine che si presenta come immagine e che come tale non può mai essere *realizzata*. [...] Tale è l'analisi che noi dobbiamo a Jean-Paul Sartre. Analisi che coincide abbastanza bene con quel che dice Paul Valéry [...]». (M. Blanchot, *Passi Falsi*, cit., pp. 136-137).

<sup>258</sup> Cfr. M. Blanchot, *La part du feu*, cit., pp. 36-37.

<sup>259</sup> S. Mallarmé, *Divagations*, Éditions d'art Albert Skira, Genève 1944, p. 225.

linguaggio quotidiano, come il linguaggio letterario, si fonda nella capacità (immaginativa) di vanificare la presenza immediata della realtà. A differenza dell'uso comune, però, la letteratura si ostina a raggiungere la perfezione e il compimento di questa ricerca dell'assenza. Mentre il linguaggio quotidiano si "accontenta" della negazione del dato a favore del significato astratto, la letteratura, attraverso il recupero di una comunicazione "simbolica" e per immagini, cerca di ottenere un'esperienza assoluta della negatività linguistica. Per il linguaggio comune, le qualità individuali e accidentali del singolo svaniscono a favore delle caratteristiche generali e immutabili del concetto generale sotto cui viene sussunto. Certamente, nella determinazione concettuale, la sussunzione sotto il concetto apre spazio alla forza interpretativa che deve assicurare una corretta dell'applicazione del concetto universale al caso singolare; tuttavia, ciò che importa, è la validità generale di questo processo e la stabilità del risultato finale. Il molteplice ambiguo dell'esperienza può così ricadere all'interno di alcuni schemi fissi che, attraverso l'univocità delle definizioni concettuali e la loro rigorosa applicazione, garantiscono al mondo coerenza e unitarietà. L'esperienza quotidiana del linguaggio è dunque un'esperienza basata sull'astrazione (la negazione) delle singolarità contingenti ed eccezionali che vengono incontrate nel mondo, al fine di rendere il mondo un cosmo ordinato in modo coerente; in grado di assicurare la distinzione e lo scambio continuo ed efficace tra cose e parole<sup>260</sup>. L'esperienza che la letteratura possiede del linguaggio è altra. Quando nomina i propri enti fittizi, essa non sta soltanto rappresentando l'astrazione di un ente singolare attraverso il suo concetto generale, ma lo sta al contempo creando nella sua esistenza immaginaria. L'atto letterario non rinvia all'immagine dell'ente in quanto schema secondo cui riportare il caso singolare all'univocità del concetto; il suo atto di nominare non è rappresentativo, ma assolutamente produttivo: ripiegato sulle singolarità specifiche dell'immagine che si sta formando nel linguaggio. Riflettendo sulle proprietà essenziali del linguaggio (configurandole in stilemi, figure retoriche, metrica...), la letteratura (la scrittura) si libera preliminarmente dal riferimento diretto del segno a un mondo reale (che sia materiale o ideale) e cerca di fare un'esperienza dell'evento linguistico della cosa.

---

<sup>260</sup> Cfr. M. Blanchot, *La part du feu*, cit., pp. 314-315.

Questa esperienza, secondo Blanchot, coincide con l'affermazione della potenza neutra del linguaggio come movimento originale dell'essere: affermazione dell'assenza pura dell'essere in cui mondo e contromondo si trovano fissati per un istante in un equilibrio convulso. In questa affermazione del potere del linguaggio, il nome si libera dal suo essere costretto a mera rappresentazione ideale del dato sensibile e diviene atto di creazione libera del singolare, senza alcun modello ideale. La letteratura apre questo spazio della persistenza legandosi ambiguamente alla possibile decreazione delle cose "reali", ad un'accelerazione della loro contingenza temporale. Questa ricerca della pura assenza non può che compiersi allora tramite successive affermazioni e negazioni, sospensioni ripetute della "presenza" a cui si viene continuamente rimandati per effetto dell'esperienza quotidiana che vuole che il rinvio segnico miri a un significato reale. Dapprima, il linguaggio letterario acquista materialità, ritmo, sonorità per affermare la propria presenza e, in questo modo, rendere l'ente significato trasparente, farlo coincidere alle proprietà linguistiche del suo nome; successivamente, la letteratura afferma la spaziatura, il bianco tra le parole e il silenzio alla fine del verso, poiché essa è turbata dalla possibilità che il suo nominare divenga troppo ingombrante e che possa, a sua volta, divenire ente; ma quando questo silenzio viene trascritto si ritrasforma, di nuovo, nel mormorio incessante del chiacchiericcio; nell'insensato di un linguaggio collettivo che non dice più nulla pur continuando a parlare; lingua che balbetta nella scrittura destituita di senso del frammentario. In questo processo autoriflessivo la lingua letteraria, per il fatto di essere scritta, smarrisce ogni facile credo nell'immediatezza, e, non potendosi più aggrappare a un'esperienza irriflessa della realtà, procede inarrestabilmente verso il paradosso: essa afferma il nulla solo cessando di parlare ma può cessare di parlare solo scrivendo incessantemente. La scrittura viene ad essere concepita come la perenne sospensione e neutralizzazione delle presenze che la coscienza intenziona, sospensione della stessa intenzionalità. Essa è una sorta di ascesi, di fuga paranoica, in cui ci si prova a cancellare le proprie tracce prima di averle ancora impresse; di cancellare la violenza negativa attraverso cui la coscienza s'impossessa delle singolarità, attraverso un'esacerbazione della negazione. La scrittura diventa un processo sperimentale e violento verso il "fuori", verso l'impossibile presenza della pura assenza. I frammenti possono essere intesi come

tracce di questa fuga, scia intermittente che ne trasmette il movimento: «Dove va la letteratura? Domanda sorprendente, ma ancora più sorprendente è il fatto che una risposta c'è, e facile: la letteratura va verso se stessa, verso la sua essenza, che è la sparizione<sup>261</sup>». La letteratura, per Blanchot, è l'esperienza con cui il linguaggio contesta incessantemente il pensiero dell'identico:

Ce mythe, nous l'avons vu, est, par excellence, le mythe de Mallarmé. [...] Dans le langage authentique, un mot n'est pas l'expression d'une chose, mais l'absence de cette chose. « Je dis une fleur ! » et celle-ci n'est déjà plus que « l'absente de tous bouquets ». Ce qu'il y a de général dans toute parole est aussi ce qui en fonde l'avenir poétique. Ce qui en elle est pouvoir de représentation et de signification, crée, entre les choses et leur nom, une distance, un vide, et prépare l'absence où la création prend forme. Naturellement, le seul mot n'est que l'amorce du glissement, puisque, par la signification, il rend à nouveau présent l'objet signifié dont il a écarté la réalité matérielle. Il est donc nécessaire, si l'absence doit se maintenir, qu'au mot se substitue un autre mot qui l'éloigne, et à celui-ci un autre qui le fuit, et à ce dernier le mouvement même de la fuite. C'est ainsi que nous entrons dans le règne des images, et non pas des images solides et stables, mais dans un ordre où toute figure est passage, inquiétude, transition, allusion, acte d'une trajectoire infinie. [...] Fait, par la plénitude du langage, l'absence pure et, par conséquent, l'absence même de ce langage. [...] [La poésie] exige en somme que s'accomplisse et s'affirme - à titre d'aspiration - le langage comme paradoxe, et elle laisse entendre qu'il n'y a de vrai langage qu'autant que dans les formes courantes de la parole s'esquisse et se profile ce paradoxe et, comme on dit, ce mystère<sup>262</sup>.

Il presupposto non esplicitato su cui poggiano le analisi de *La littérature et le droit à la mort* è che farsi immagine e dare nome siano atti analoghi nella loro struttura; o meglio: la possibilità linguistica di nominare l'ente deve essere rinvenuta nella facoltà di avere immagine delle cose. L'impossibilità di una conoscenza immediata, ci obbliga a dare il nome delle cose, ad averne esperienza, soltanto quando esse vengono meno e sono perse; l'immagine è il segno di questa perdita. Il nome, come l'immagine, sospende la presenza dell'oggetto reale. Abbiamo già riconosciuto in

---

<sup>261</sup> M. Blanchot, *Il libro a venire*, trad. it. di G. Ceronetti e G. Neri, Einaudi, Torino 1969, p. 197.

<sup>262</sup> M. Blanchot, *La part du feu*, cit., pp. 68-69.

Sartre, Valéry e Mallarmé le fonti primarie di questa teoria blanchotiana della denotazione linguistica. A questi nomi, deve aggiungersi anche quello di Hölderlin<sup>263</sup>. Infatti, è attraverso il poeta tedesco che Blanchot affronta la teoria hegeliana del linguaggio e la dialettica della certezza sensibile<sup>264</sup>. Quando il testo tratta dell'argomento, lo scontro con Hegel era già stato preparato: l'intero saggio può essere letto come una critica volta contro il concetto di opera che Hegel espone nella *Fenomenologia dello spirito*<sup>265</sup>. Della filosofia hegeliana, tuttavia, Blanchot approva la concezione idealista del linguaggio come attività di negazione della realtà data.

« Le premier acte, par lequel Adam se rendit maître des animaux, fut de leur imposer un nom, c'est-à-dire qu'il les anéantit dans leur existence (en tant qu'existants) » Hegel veut dire qu'à partir de cet instant, le chat cessa d'être un chat uniquement réel, pour devenir aussi une idée. Le sens de la parole exige donc comme préface à toute parole, une sorte d'immense hécatombe ; un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création. Dieu avait créé les êtres, mais l'homme dut les anéantir<sup>266</sup>.

Il potere negativo del linguaggio viene qui paragonato a un'ecatombe, a un diluvio, a un grande sterminio di ogni creatura. In un primo momento, il linguaggio umano afferma la libertà del soggetto affermando, contemporaneamente, il dominio dell'uomo e il potere sovrano di dare la morte alle altre creature o, per meglio dire, all'alterità in generale. (In nota al passaggio citato, Blanchot apprezza l'interpretazione kojéviana, secondo la quale la comprensione concettuale equivale, in Hegel, all'assassinio di ciò che viene compreso<sup>267</sup>). Poche righe dopo,

---

<sup>263</sup> Cfr. *Ivi*, p. 312.

<sup>264</sup> La dialettica della certezza sensibile riconferma la sua centralità per l'attenzione filosofica verso il linguaggio anche in anni più recenti. Per limitarci al panorama italiano si vedano su questo punto i differenti punti di vista che ne traggono P. Virno, *Parole con parole. Poteri e limiti del linguaggio*, Donzelli editore, Roma 1995, e G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 2008.

<sup>265</sup> Cfr. M. Blanchot, *La part du feu*, pp. 295-305.

<sup>266</sup> M. Blanchot, *La part du feu*, pp. 312-313.

<sup>267</sup> Cfr. A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel. Lezioni sulla «Fenomenologia dello spirito» tenute dal 1933 al 1939 all'École Pratique des Hautes Études raccolte e pubblicate da Raymond Queneau*, a cura di G. F. Frigo, Adelphi, Milano 1996, p. 464.



l'apprezzamento è già divenuto appropriazione. Blanchot ritrascrive le analisi di Kojève parola per parola, ma egli non si limita a interpretare del pensiero hegeliano, bensì estende la sua teoria a tutto il linguaggio in generale<sup>268</sup>. Per mezzo dell'incorporazione di alcune parti della teoria hegeliana, Blanchot traccia per la prima volta l'analogia tra il potere di negazione che è all'opera nel linguaggio umano e il potere della morte. Questa analogia comincia a piegare le idee hegeliane verso un apparato logico assai differente dalla dialettica<sup>269</sup>. Sebbene Blanchot accetti l'ipotesi hegeliana sull'essenziale negatività del linguaggio, il suo concetto di negatività non è riconducibile a quella negazione determinata che organizza il movimento dialettico. Si fa qui evidente una certa influenza kantiana che, tramite la fenomenologia, agisce sulle strutture del suo pensiero<sup>270</sup>. Il soggetto di conoscenza blanchotiano deve essere inevitabilmente identificato con la coscienza del singolo uomo esistente. Blanchot discute le passioni dell'individuo – sia esso poeta, scrittore, lettore, lavoratore o rivoluzionario e la sua scrittura si rivolge al singolo lettore, in quanto umano e mortale, non in quanto classe, gruppo o membro. Blanchot non ha nulla da dire all'eternità immortale dello spirito assoluto, alla conoscenza verso cui la filosofia hegeliana si rivolge, e in cui si risolve. Ciò è rilevante poiché determina in modo assolutamente differente l'origine della negatività da cui sorge il linguaggio. Se per Hegel, la negazione dell'ente linguistico è un riflesso della pura attività negativa che definisce lo spirito nella sua dialettica reale, per Blanchot – che non ritiene affatto che il singolo possa risolversi nell'organicità dell'idea – il potere della

---

<sup>268</sup> L'appropriazione blanchottiana balza agli confronti con A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, cit., pp. 464-465 e M. Blanchot, *La part du feu*, cit., p. 313.

<sup>269</sup> Il rifiuto della dialettica e questa la riconsiderazione del momento esistenziale che caratterizza l'esperienza del singolo individuo è, del resto, un movimento comune a più pensatori del primo Novecento. Si è già parlato sopra di Heidegger. Sebbene assai lontano dal gesto di Blanchot, Rosenzweig, nella sua opera capitale, propone delle soluzioni che si approssimano alle idee del francese, cfr. l'introduzione di F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, a cura di G. Bonola, Vita e Pensiero, Milano 2005.

<sup>270</sup> Per uno studio dettagliato dei rapporti tra il pensiero di Blanchot e alcuni pensatori vicini al metodo fenomenologico si cfr. J. de Gramont, *Blanchot et la phénoménologie. L'effacement, L'événement*, Éditions de Corlevour, Clichy 2011.

negazione deriva non dalla necessaria attività spirituale, bensì dalla negatività contingente che ci istituisce come esseri singolari; la caducità della morte.

Secondo Hegel, la morte è la tappa centrale della dialettica, superata nella vita eterna dello spirito assoluto; per Blanchot, la morte è la prima e ultima stazione del pensiero, ciò da cui muove e verso cui esso tende potenziando, e al contempo, estinguendo tutte le sue forze vitali. La capacità linguistica di esprimere l'ente – di negarlo e mortificarlo nel nome – trae allora la propria origine dalla finitudine dell'uomo singolare, e dall'esperienza di una negatività che non può più essere accolta nella dialettica del determinato:

Si l'on veut ramener la littérature au mouvement qui en rend saisissables toutes les ambiguïtés, il est là : la littérature, comme la parole commune, *commence* avec la fin qui seule permet de comprendre. [...] Il y a de l'être - c'est-à-dire une vérité logique et exprimable - et il y a un monde, parce que nous pouvons détruire les choses et suspendre l'existence. C'est en cela qu'on peut dire qu'il y a de l'être parce qu'il y a du néant : la mort est la possibilité de l'homme, elle est sa chance. [...] C'est que nous qui mourons, nous quittons justement et le monde et la mort. Tel est le paradoxe de l'heure dernière. La mort travaille avec nous dans le monde ; pouvoir qui humanise la nature, qui élève l'existence à l'être, elle est en nous, comme notre part la plus humaine ; elle n'est morte que dans le monde, l'homme ne la connaît que parce qu'il est homme, et il n'est homme que parce qu'il est la mort en devenir. Mais mourir, c'est briser le monde ; c'est perdre l'homme, anéantir l'être; c'est donc aussi perdre la mort, perdre ce qui en elle et pour moi faisait d'elle la mort. Tant que je vis, je suis un homme mortel, mais, quand je meurs, cessant d'être un homme, je cesse aussi d'être mortel, je ne suis plus capable de mourir, et la mort qui s'annonce me fait horreur, parce que je la vois telle qu'elle est : non plus mort, mais impossibilité de mourir.

Così come avveniva per Schlegel, anche in Blanchot, l'esperienza letteraria – la fascinazione a cui il linguaggio si sottopone per ripristinare il suo primitivo carattere di immagine – dimostra come invalido il presupposto ontologico della “cosa”. L'ente nominato è l'ente privato della sua esistenza: l'ente che ha assunto l'aspetto di un'immagine e di un segno che può momentaneamente sospendersi e riferirsi, attraverso la propria assenza, a sé stesso. Il nome deriva dall'immagine, poiché nell'immagine l'ente si scinde dalla propria esistenza e rinvia infinitamente a sé

stesso senza potere più cogliere la propria unità attraverso il principio di identità. Del resto è precisamente questa unità che l'esperienza letteraria e il frammentario criticano come illusoria. L'unità originaria dell'ente si annienta ogni volta che deve essere indicata, per il fatto stesso che deve essere indicata e che ad essa ci si deve riferire tramite segni. All'origine dell'esperienza letteraria non sta più l'ente, bensì l'immagine: la soglia tra mondo e contromondo. Dietro ogni affermazione ontologica si è già aperto e da sempre richiuso lo spazio neutro dell'immagine: l'aspetto cadaverico dell'oggetto per la coscienza e della coscienza per gli oggetti. La coscienza può anticipare, produrre, riprodurre, differire la morte che significa il suo inizio e la sua fine, ma di essa non può mai fare esperienza diretta. La lingua, attraverso il «percorso aggirante della scrittura<sup>271</sup>», trattiene il momento di ambiguità in cui l'ente materiale e il referente linguistico non sono identici per il parlante. Separati mediante la potenza negativa dell'immagine, divisi dal "nulla" che distingue il primo dal secondo, ente e referente si trasformano ininterrottamente l'uno nell'altro. Simili ad un'immagine che non rinvii che a sé stessa, essi rimandando l'uno all'altro in una serie continua di tropi e metamorfosi: separandosi, si mescolano, e confondendosi si scindono. La lingua letteraria inaugura uno spazio di morte in nome della vita, ma nello stesso tempo, e nella stessa apertura, soccombe e consacra la vita dello scrittore alla morte. La morte è la potenza negativa che "fonda" paradossalmente (così come lo zero "fonda" il sistema matematico fregeano) sia la comunicazione linguistica, sia l'apparire delle immagini.

Dans la parole meurt ce qui donne vie à la parole ; la parole est la vie de cette mort, elle est « la vie qui porte la mort et se maintient en elle ». Admirable puissance. Mais quelque chose était là, qui n'y est plus. Quelque chose a disparu. Comment le retrouver, comment me retourner vers ce qui est avant, si tout mon pouvoir consiste à en faire ce qui est *après* ? Le langage de la littérature est la recherche de ce moment qui la précède<sup>272</sup>.

Se è vero che l'uomo è uomo in quanto può essenzialmente morire, se la sua capacità di produrre immagini e dare i nomi alle cose, la sua stessa libertà provengono dalla capacità di anticipare e appropriarsi in immagine dell'opera della morte, è anche vero

---

<sup>271</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 374.

<sup>272</sup> M. Blanchot, *La part du feu*, cit., p. 316.

che questa possibilità originaria si rivela essere, al contempo, un'impossibilità prima: l'evento della morte priva l'esperienza del soggetto che compie l'esperienza. La morte di cui l'uomo si appropria è sempre una morte di altri, egli è signore di una morte parziale e differita, che non coglie mai davvero, se non a brandelli, il potere impersonale della morte *tout court*. Il pensiero di Blanchot è una lunga meditazione sui paradossi originari della fine e della morte. In questi paradossi egli vede le fragili fondamenta della conoscenza, dell'arte, della religione, della società e della comunità degli uomini. La morte è, ad un tempo, il potere che fonda questa certezza illusoria e che la distrugge. Attraverso la dialettica ciclica di istituzione e rivoluzione, creazione e decreazione, la morte inaugura sia il tempo vacuo e impersonale della ripetizione e della persistenza, sia il tempo maturo dell'eternità. L'esperienza della morte risiederebbe quindi nella soglia tra la vita e la morte, dove l'una è già immediatamente l'altra. Se ciò rende difficile e instabile la vita degli uomini, ne rende la morte del tutto inconcepibile.

### III. L'immagine letteraria

Ne *La littérature et le droit à la mort*, Blanchot propone una teoria del linguaggio che si basa sulla negatività assoluta e che permette di cogliere alcuni caratteri dell'esperienza letteraria. Nell'ultimo capitolo de *Lo spazio letterario*, invece, egli riconosce il paradigma d'ogni immagine nella salma cadaverica, rinsaldando così l'articolazione teoretica tra immagine, morte e linguaggio. Pur essendo questo il testo più noto e utilizzato per interpretare il concetto d'immagine in Blanchot<sup>273</sup>, il capitolo *Le due versioni dell'immaginario* non aggiunge molto alle analisi già svolte ne *La part du feu*. La sua analisi dettagliata, ai nostri fini, è superflua poiché esso trascura ogni connessione tra immagine e frammenti. Questa connessione emerge molto più

---

<sup>273</sup> A questo proposito, si cfr. J. Pfeiffer, *La passion de l'imaginaire*, « Critique », 229, 1966; F. Collin, *Maurice Blanchot e la question de l'écriture*, Gallimard, Paris 1971 ; M Antonioli, *Image et mimésis dans l'œuvre de Maurice Blanchot*, in «Le papiers du Collège international de philosophie», n. 38, 1997.

chiaramente in alcuni saggi successivi che si trovano raccolti ne *Il libro a venire* e ne *La conversazione infinita*. Attraverso la lettura di questi testi diviene infine possibile descrivere la connessione tra la teoria dell'immagine e la scrittura frammentaria nel pensiero di Blanchot.

Il primo capitolo de *Il libro a venire* s'intitola *Il canto delle sirene* e comprende due saggi: *L'incontro con l'immaginario* e *L'esperienza di Proust*. Il primo dei due ritorna sul rapporto paradossale tra opera-autore che era già stato oggetto di analisi ne *La littérature et le droit à la mort*. In quest'ultimo, Blanchot, assumendo il punto di vista dello scrittore, si domandava: come si diventa scrittori? O meglio, come ci s'impossessa del linguaggio adatto per trasformare un'idea in un'opera scritta? Queste domande sviluppavano rapidamente un circolo: ci si può dire scrittori solo dopo avere scritto un'opera, e tuttavia, per essere in grado di scrivere un'opera, bisogna innanzitutto essere scrittori.

Tant que ne s'étant pas mis à sa table, il n'a pas écrit une œuvre, l'écrivain n'est pas écrivain et il ne sait pas s'il a des capacités pour le devenir. Il n'a du talent qu'après avoir écrit, mais il lui en faut pour écrire<sup>274</sup>.

Nell'*Incontro con l'immaginario*, Blanchot non osserva più la relazione paradossale scrittore-opera dal punto di vista soggettivo-esistenziale dello scrittore (necessità-impossibilità di scrivere; possesso-possessione dell'opera), bensì dal punto di vista oggettivo dell'opera e del suo enigmatico sorgere: «fatta, essente<sup>275</sup>». Da questa differente prospettiva, sembra che il rapporto circolare possa trovare una soluzione provvisoria, non distruggendo il paradosso, bensì in un certo modo di frequentarlo. Questo cambio di prospettiva richiede di passare attraverso l'immaginario.

È vero che soltanto nel libro di Melville Achab incontra Moby Dick; ma è anche vero che solo quest'incontro permette a Melville di scrivere il libro, incontro così determinante, smisurato e particolare che travalica tutti i piani nei quali si svolge, tutti i momenti in cui lo si vorrebbe collocare, e che sembra aver avuto luogo molto

---

<sup>274</sup> M. Blanchot, *La part du feu*, cit., p. 295.

<sup>275</sup> M. Blanchot, *Il libro a venire*, cit., p. 229. Il paradosso del concetto di “Livre” che Mallarmè si pone come ideale di ogni scrittura chiudono le analisi condotte ne *Il libro a venire* ritornando circolarmente sull'impostazione della questione che apre la raccolta stessa.

prima che il libro cominci; tale però da non poter aver luogo che una volta, nel futuro dell'opera e in quel mare che sarà l'opera divenuta un oceano a sua misura. [...] Se [Ulisse] mantiene un limite e quell'intervallo tra il reale e l'immaginario che proprio il Canto delle Sirene lo invita a percorrere, egli sarà tutto. [...] Innegabilmente Ulisse ha inteso un poco di ciò che Achab ha visto, ma egli ha resistito dentro questa intelligenza, mentre Achab si è perduto nell'immagine. Ciò vuol dire che il primo si è rifiutato alla metamorfosi in cui l'altro è penetrato ed è scomparso. Dopo la prova, Ulisse si ritrova quale era, e il mondo si ritrova forse più povero, ma più saldo e più certo. Achab non si ritrova e, per lo stesso Melville, il mondo minaccia senza fine di sprofondare in quello spazio senza mondo verso il quale lo attrae la fascinazione di una sola immagine<sup>276</sup>.

La comparazione quasi-storica tra Ulisse e Achab – comparazione tra le differenti modalità di incontro con il piano ultrastorico dell'immaginario – non si compie attraverso le differenti esperienze storiche di Omero e di Melville. La riflessione blanchotiana si apre qui alla considerazione dei rapporti temporali che l'immaginario istituisce con la realtà e che determinano il sorgere dell'opera. È certamente vero che già negli scritti precedenti, discutendo della morte in immagine, del divenire metamorfico, del contromondo e della ripetizione assurda, Blanchot aveva fatto presagire la centralità del tempo per la questione dell'immaginario. È però altrettanto vero che in tutti i testi precedenti che trattavano dell'immagine si favoriva l'aspetto strutturale e descrittivo rispetto alla questione della temporalità. Il rapporto dell'immagine al tempo veniva discusso soltanto per mezzo di allusioni, ed esso non era mai stata tematizzato così come avviene nel capitolo intitolato *Il canto delle sirene*. Questo capitolo segna il momento in cui la teoria dell'immagine di Blanchot si fa carico della temporalità ad essa soggiacente: l'immagine viene fatta coincidere con una sorta di vacanza temporale, di tempo fuori dal tempo e il sorgere dell'opera d'arte introduce una ciclicità temporale instabile, della cui curva si dà soltanto esperienza indiretta. La nascita dell'opera d'arte, la realizzazione dell'evento immaginario produce una piega temporale in cui i due lati opposti dell'esperienza – realtà e immagine – si trovano riuniti come su un nastro di Moebius. L'esperienza di questo incurvamento del tempo – esperienza che Blanchot attribuisce al “soggetto”

---

<sup>276</sup> M. Blanchot, *Il libro a venire*, cit., pp. 17-18.

del rapporto, all'artista – è percepibile soltanto quando il percorso ha ormai compiuto metà giro, un semicerchio che ha già trasportato lo scrittore dall'altra parte della circonferenza e lo ha introdotto nel tempo dell'opera, in quella intimità del tempo fuori dal mondo, a cui il mondo della presenza non ha accesso. Tempo in cui nulla avviene se non l'avvenire dell'opera, poiché, in essa, come nei sogni, tutto rimanda sempre a tutto, e sempre ad altro. L'opera inaugura il tempo in cui l'evento si produce e accade soltanto attraverso la memoria di chi lo rinarra. Il soggetto-artista potrebbe sottrarsi a questo ordine di temporalità soltanto con il compimento dell'opera; ma, in realtà, l'opera compiuta esclude da sé l'intenzione soggettiva dell'artista. Quando è terminata, l'opera espelle lo scrittore dal suo cerchio magico e lo rigetta nel mondo quotidiano, nell'altro semiciclo temporale, in cui essa si dà come oggetto e non come evento. Così espulso, lo scrittore si trova in uno spazio equidistante sia dal tempo ultrastorico dell'opera, quanto dal tempo storico del mondo. Il compimento dell'opera non può allora che essere parte dell'opera stessa, esso è la soglia che divide i due tempi, e resta escluso da entrambi. In quest'ottica, l'opera stessa è indistinguibile dalla serie degli eventi immaginari che la producono: essa è sempre narrazione di eventi immaginari e, al contempo, narrazione immaginaria del suo stesso realizzarsi, della sua nascita.

Poiché la sua origine risiede nell'immaginario e l'immaginario è la facoltà che derealizza ciò che si dà come presente: il compiersi dell'opera coincide con il suo venire meno. Si potrebbe dire: l'opera si compie quando viene alla luce del contromondo. Nell'opera si inaugura il tempo dell'assenza di tempo, tempo in cui lo scorrere è immobilizzato e in cui il prima e il dopo sono giustapposti. Il suo tempo immaginario è il tempo divenuto spazio riempito di scrittura. Nelle pagine de *Il libro a venire*, Blanchot riduce la temporalità dell'opera allo spazio neutro dell'incontro con l'immaginario, e fa coincidere questa temporalità con lo spazio letterario. Spazio della scrittura che produce e riproduce il tempo come immagine e, immaginandolo, lo neutralizza e ne arresta il decorso inarrestabile che conduce alla morte. Il doppio senso del titolo del romanzo *Arrêt de mort*, deve essere ricercato in questa doppia temporalità dell'immaginario.

Tutta l'ambiguità è data l'ambiguità del tempo che qui entra in gioco e che permette di dire e di provare che l'immagine fascinatrice dell'esperienza è a un certo momento

presente, quando questa presenza non appartiene a nessun presente, distrugge anzi il presente in cui sembra introdursi. È vero, Ulisse navigava realmente e un giorno, a una certa data, ha incontrato il canto enigmatico. Egli può dire perciò: ora, proprio ora accade. Ma che cosa è accaduto, ora? La presenza di un canto ancora a venire. E che cosa ha toccato nel presente? Non il fatto dell'incontro diventato presente, ma l'aprirsi di quel movimento infinito che è lo stesso incontro, sempre divergente rispetto al luogo e al momento in cui si afferma, perché l'incontro è la divergenza stessa, la distanza immaginaria in cui l'assenza si realizza, e al termine della quale l'accaduto comincia appena ad accadere: punto in cui si compie la verità propria dell'incontro, o da cui, in ogni caso, vorrebbe avere nascita la parola che lo pronuncia. [...] Questo evento sconvolge i rapporti di tempo, ma afferma insieme il tempo, è un modo particolare, per il tempo, di compiersi tempo proprio del racconto che si introduce nella dura del narratore in modo da trasformarla, tempo delle metamorfosi dove coincidono, in una simultaneità immaginaria e sotto la forma dello spazio che l'arte cerca di realizzare le differenti estasi temporali<sup>277</sup>.

Lo spazio immaginario è dunque definibile come tempo dell'assenza di tempo: presente per sempre sottratto alla coscienza, la cui esperienza è sempre soltanto quella del “troppo presto” – l'anticipazione immaginaria della fine – e quella del “troppo tardi” – riproduzione anamnastica di un'origine non vissuta. Blanchot riconferma questa declinazione temporale dell'immaginario e dell'opera nel secondo saggio del *Canto delle sirene*.

Vivere l'abolizione del tempo, vivere questo moto rapido come il lampo per il quale due istanti infinitamente separati vengono (a poco a poco benché subito) uno incontro all'altro, unendosi come due presenze che nella metamorfosi del desiderio sembrano identificarsi, significa percorrere tutta la realtà del tempo, e percorrendola sperimentare il tempo come spazio e luogo vuoto, cioè libero dagli avvenimenti che lo riempiono sempre nella vita ordinaria. Tempo puro, senza avvenimenti, mobile vacanza, distanza agitata, spazio interiore in divenire, dove le estasi del tempo si dispongono in una simultaneità affascinante, che cos'è dunque tutto questo? È proprio il tempo del racconto, il tempo che non è fuori del tempo, ma come fuori è

---

<sup>277</sup> *Ivi*, pp. 18-19.



sperimentato, sotto forma di uno spazio, l'immaginario in cui l'arte trova e dispone le sue risorse<sup>278</sup>.

Queste parole sono dedicate all'esperienza dello scrittore che più di ogni altro, attraverso la propria opera, ha sondato, disciolto e riannodato insieme i fili della memoria e le pieghe dell'immaginazione: *L'esperienza di Proust*. Proust rappresenta un caso estremamente significativo per dimostrare come l'incontro con l'immaginario – e la testimonianza inattendibile e sempre differita che ne offre l'opera d'arte – debba essere declinato nel tempo dell'assenza, in un passato che è ancora a venire, o in un futuro che è già stato predeterminato. Tuttavia, Blanchot sembra sollevare delle riserve verso la sincerità dell'esperienza temporale che Proust sostiene di avere posseduto o di possedere. In particolare, la perplessità blanchotiana sorge nell'analisi del fine restaurativo che l'impresa proustiana si propone. Infatti, la ricerca del tempo perduto non si presenta soltanto come esperienza estetica della pura temporalità, ma al contempo come l'atto di redenzione del passato "reale". La "realtà" di questo passato dipende dal fatto che la coscienza del soggetto non è stata in grado di intercettarlo quando fu presente; è un passato impercepito come presente, che non è mai divenuto il "presente" di una coscienza, e da cui, nondimeno, essa è stata segnata. Lo scorrere del tempo – come resina che ricopra una corteccia scalfita – ispessisce nella coscienza le tracce di questo passato e, all'occasione, la memoria può arrivare a riesumarne il fantasma. Ciò che riemerge in questo modo, secondo Proust, ha il carattere di un'immagine oggettiva del passato. Esso è un frammento di tempo indelibato dal soggetto, la cui forma – sottratta al potere trasformante del tempo vissuto – si presenta conservata nella coscienza come un insetto intrappolato in una goccia d'ambra. In questa estasi temporale, nell'esperienza di un tempo escluso dal presente vissuto della coscienza, il soggetto è in grado di cogliere il rinvio di ogni frammento temporale alla totalità oggettiva del tempo. La coscienza fa esperienza di un presente la cui anacronia ridetermina il passato in cui sarebbe dovuto accadere. Tempo fuori dal tempo soggettivo che l'emozione estatica presenta e, anzi, impone come una figura della verità che, a sua totale insaputa, ha costituito le modalità di esperienza del soggetto stesso.

---

<sup>278</sup> *Ivi*, p. 22.

Blanchot non può che essere sospetto verso la teoria proustiana dell'esperienza. La sua riflessione sull'immaginario si fonda infatti sul presupposto che è impossibile fare esperienza della continuità di immagine e realtà. Il rapporto tra i due mondi cade, secondo la sua concezione, dal lato di quell'assenza che nessuna esperienza della coscienza potrà mai sormontare e rendere presente, di cui si dà soltanto una trascrizione frammentaria. L'incontro con l'immaginario non permette alcuna possibilità di recupero e di salvazione del tempo "reale", perché il recupero stesso continua a scivolare nell'assenza delle immagini.

L'esperienza del tempo immaginario [...] non può avvenire che in un tempo immaginario e facendo di colui che vi si espone un essere immaginario [...]. Certo la rivelazione ha luogo ora, qui, per la prima volta, ma l'immagine che ci è presente qui e per la prima volta, è presenza di un "già altra volta", e quel che ci rivela è che "adesso" è "una volta", e qui un altro luogo ancora [...]. Proust, con decisione energica, ha tentato di fare, di questo slittamento, un moto di resurrezione del passato. Ma che cosa ha ricostituito? Che cosa ha salvato? Il passato immaginario di un essere immaginario e da lui separato da tutta una serie vacillante e sfuggente di "Io" [...] <sup>279</sup>.

Qui, non vi è più alcuna possibilità di distinguere il reale dall'immaginario, o meglio: essi possono distinguersi, ma continuano a implicarsi l'uno nell'altro, embricandosi sempre più indiscernibilmente, eppure continuando a contraddirsi. Ne *Il libro a venire*, Blanchot ha già individuato l'origine di questo paradosso: nel testo su Proust essa fa timidamente capolino come una critica reticente (e per questo tanto più appuntita) alla struttura trascendentale della *Recherche*. La soluzione di Blanchot è la seguente: ciò che ritma e scandisce la temporalità dell'immaginazione e il tempo storico della realtà intesa come negatività assoluta del neutro, dove affermazione e negazione non si lasciano mai separare in modo esclusivo. La potenza del negativo che si afferma, l'esperienza che dicendosi non può che contraddirsi continuamente, viene qui nuovamente paragonata alla morte e alla sua esperienza impossibile.

[...] di questa morte in cui scopre all'improvviso il principale ostacolo al compimento del suo libro, e di cui sa che non si trova solo al termine della sua vita,

---

<sup>279</sup> *Ivi*, pp. 25-26.

ma agisce in tutte le intermittenze della sua persona, Proust evita di domandarsi se non sia anche al centro di quell'immaginazione che egli chiama divina<sup>280</sup>.

La verità oggettiva del soggetto, di cui Proust cerca di impossessarsi attraverso la scrittura, è ciò che finirà per soggiogarlo all'inafferrabile, ciò che a ogni pagina lo priverà di quell'ego la cui realtà andava salvata; la morte è la negazione che compie l'opera di Proust lasciandola incompiuta. La morte viene a essere concepita come verità trascendentale del tempo e come limite che cade sempre al di fuori dell'esperienza; esperienza del fuori verso cui si orientano le antenne della scrittura blanchotiana.

L'ambiguità dell'esperienza proustiana dell'immaginario si reduplica e si rovescia nella struttura della sua opera., Prima di cominciare il suo capolavoro, Proust desiderava scrivere un'opera composta soltanto dallo scintillio intermittente delle estasi temporali. Tuttavia, la scrittura proustiana corrisponde a questo ideale soltanto quando l'opera non è ancora in grado di compiersi, oppure quando essa rimane definitivamente incompiuta: nella bozza di libro pubblicato con il nome *Jean Santeuil*, e nell'ultima parte della *Recherche*. A differenza della continuità sontuosa e ipnotica dello stile che caratterizza i volumi della *Recherche* pubblicati durante la vita di Proust, questi testi sono scanditi da un singhiozzare del tempo vissuto, in cui la discontinuità non fa che apparire dappertutto e, per questo motivo, scompare come discontinuità, mostrando invece l'apparenza del *continuum*. Qui non si riconoscono più le estasi vibranti con cui l'esperienza prosaica del tempo viene sospesa e mostra la sua vacuità. Blanchot è maestro nel ritrascrivere questa dialettica dei contrari non sintetizzabili, che continuano a rovesciarsi l'uno nell'altro:

*Jean Santeuil*, per farci sentire che la vita è fatta d'ore staccate, ricorre a una concezione frammentaria in cui il vuoto non prende figura, ma resta vuoto mentre *La Recherche*, opera massiccia, ininterrotta, arriva ad aggiungere ai punti stellati il vuoto come pienezza, facendo, questa volta, mirabilmente scintillare le stelle, non più private dell'immensità del vuoto dello spazio. Così, per mezzo della continuità più densa e più sostanziale, l'opera riesce a rappresentare ciò che vi è di più

---

<sup>280</sup> *Ivi*, p. 23.

discontinuo, l'intermittenza di quegli istanti luminosi che danno a Proust la possibilità di scrivere<sup>281</sup>.

L'elogio che Blanchot riserva alla continuità dello stile proustiano – stile attraverso cui lo scrittore riesce a riprodurre e a impossessarsi dialetticamente dell'esperienza discontinua ed estatica del tempo – deve essere, a sua volta, inteso in modo dialettico. Esso non rappresenta una sorta di critica del frammentario a favore del continuo. Affermando che l'esposizione frammentaria contraddice la possibilità di dare voce alla verità del tempo nella sua pienezza, alla redenzione del tempo "reale", Blanchot sta già riconoscendo nella frammentazione della scrittura la capacità di esprimere il vuoto irrecuperabile del "fuori" di cui, secondo la sua teoria, si nutre l'atto letterario. Proust ha bisogno della concretezza e della realtà prosaica, poiché egli crede che le sue estasi stiano al di fuori del tempo come momenti oggettivi, «segni dell'intemporale», e che «la certezza di ritrovarsi dopo essersi perduto» confermi la verità di «un mondo di essenze intemporalmente che l'arte può aiutare a rappresentare<sup>282</sup>». La certezza assoluta delle rivelazioni proustiane, lo splendore che vi si manifesta e che salva il "reale perduto", sono esperienze lontanissime dall'idea di letteratura che Blanchot persegue.

L'unico punto di coincidenza totale tra le poetiche dei due autori si offre nel brano dei "tre alberi", dove Proust descrive il fallimento di un'estasi temporale: vedendo in carrozza tre alberi il narratore si sente completamente invaso da un misterioso sentimento di felicità che non riesce a decifrare e che scompare lasciandolo nello smarrimento e nell'ignoranza. Questo fallimento trascina il narratore in una luttuosa tristezza e lo sprofonda in una malinconia dai toni mistico-religiosi: «come se avessi perduto un amico o fossi morto io stesso, come se avessi rinnegato un morto, o, imbattutomi in un dio, non lo avessi riconosciuto<sup>283</sup>». Blanchot intitola il suo breve commento di questo passaggio *Il richiamo dell'ignoto* e vi sancisce il distacco da ogni illusione di restaurazione del tempo reale attraverso il racconto. Le ultime parole di questo commento recitano: «Qui la comunicazione resta incompiuta, aperta,

---

<sup>281</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>282</sup> *Ivi*, p.31.

<sup>283</sup> M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. All'ombra delle fanciulle in fiore*, a cura di L. de Maria, trad. it. di G. Raboni, Arnoldo Mondadori, Milano 2011, p. 356.

deludente e angosciosa per lui, ma proprio allora, forse, meno ingannevole di ogni altra, più vicino all'esigenza di ogni comunicazione<sup>284</sup>». L'esigenza di comunicare l'ignoto, di entrare in comunità con la sua alterità assoluta e di trascrivere l'esperienza dello spazio immaginario è inscidibilmente connessa alla delusione del desiderio idealista di restaurazione della "realtà". Questa delusione si rapporta alla disillusione del compimento e all'arrendersi all'inevitabile di ciò che continua a iniziare di nuovo da capo, anche dopo che la totalità è già stata raggiunta. L'"ignoto", il "neutro", il "fuori", la "morte" sono termini che, riferendosi alla continuità incessante dell'instabile, designano sempre imperfettamente l'esigenza del frammentario.

#### IV. L'immagine e il frammentario

Attraverso la prospettiva dell'opera e della dialettica non sintetica che la caratterizza, *Il libro a venire* offre un'analisi dell'immaginario incentrata sulla sua struttura temporale e mette in luce il rapporto ambiguo tra continuità e discontinuità che l'immagine costituisce per l'esperienza. Sono state gettate tutte le "basi" filosofiche su cui Blanchot, ne *La conversazione infinita*, costruirà la propria teoria del frammentario. Anche in questa raccolta di saggi, ne troviamo uno completamente dedicato alla tematica dell'immagine. Dopo avere condensato in una pagina – che è a dir poco ermetica – le analisi condotte nelle prime pagine de *Il libro a venire* e, dopo avere nuovamente indicato l'esteriorità pura dello spazio immaginario con il termine tecnico di "contromondo", Blanchot riassume nel giro di due frasi il metodo con cui ha cercato di decostruire la fenomenologia dell'immagine sartriana.

Immagine, immaginazione. Per lunghi anni, subordinando l'immagine alla percezione, l'immaginazione alla memoria e facendo della coscienza un piccolo mondo che poveramente rifletteva il mondo grande, abbiamo rappresentato con queste parole il gioco della nostra fantasia imitatrice. [...]. Adesso è chiaro che immagine, immaginario, immaginazione designano non solo l'attitudine ai fantasmi

---

<sup>284</sup> M. Blanchot, *Il libro a venire*, cit., p. 26.

interiori ma l'accesso alla realtà propria dell'irreale [...] e nello stesso tempo la misura ricreante e rinnovante del reale che è l'apertura dell'irrealtà. E tuttavia è proprio vero che, possedendo quel sapere che è ricco e promettente, ci siamo avvicinati all'immagine come è prima di essere enigma [...]? Il fatto che, nel migliore dei casi, siamo costretti a concludere la nostra indagine con una formula interrogativa, dimostra che, ogni volta che è in questione l'immagine, ciò che cerchiamo di intendere è la questione, non ancora l'immagine, in cui si affaccia il neutro<sup>285</sup>.

È notevole il gesto retorico con cui Blanchot liquida, nella perifrasi “lungli anni”, l'intera storia della metafisica occidentale; la storia dell'Essere e del suo rispecchiamento nel pensiero che, come Sini ci ha mostrato, ha deciso gli ideali e le azioni dell'umanità da Platone in avanti. Questo gesto sembra cedere ancora al compromesso e all'accettazione di parte delle ragioni del pensiero metafisico; la sua ambizione sembra limitarsi a reclamare una possibilità aggiuntiva per l'immagine. Ma questa postilla che pretende di aggiungersi alla storia dell'Essere nel tempo del suo compimento sconvolge, proprio per questo suo eccesso, ogni equilibrio che la precede. La strategia retorica di Blanchot potrebbe essere paragonata alla speciale reticenza con cui l'amante prelude e prepara l'amato all'inesorabile rottura fingendosi premuroso, ascoltandone le ragioni; del resto, la rottura è già stata decisa da tempo e in totale solitudine<sup>286</sup>. La domanda che in ultimo ci s'impone è la seguente: in che modo il pensiero dell'immagine di Blanchot intende rompere con la storia dell'Essere e della Verità dell'Essere? In che modo la nuova concezione dell'immagine segnerebbe un cambiamento epocale? Ne *La conversazione infinita*, la risposta è ormai data: la nuova concezione dell'immagine rompe con il pensiero metafisico precedente perché l'esperienza dell'immagine nega la possibilità di un'identità che sia uguaglianza e che rimandi all'unità dell'Essere. Il pensiero dell'immagine riscopre quel regno del nulla a cui la dialettica platonica dei molti e dell'uno aveva dato l'addio: il regno della somiglianza e della differenza che non prevede più identità. Attraverso la perenne instabilità dell'immagine – il suo tenere

---

<sup>285</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 393.

<sup>286</sup> Si cfr. sulla relazione che unisce (e distacca) la comunità degli amanti, M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, trad. it. di M. Antomelli, Feltrinelli, Milano 1984.

insieme i contrari senza riunirli – Blanchot si oppone a qualsiasi tentativo di risoluzione del molteplice dell'esperienza nell'unità concettuale: sia essa data immediatamente o mediatamente. Cosa significa, infatti questa "unità concettuale" se non l'ideale trasparenza delle cose, la luce che ne mostra l'aspetto ideale e che le porta alla ribalta in una presenza pura e immutabile dove esse appaiono identiche a sé stesse e riunite nell'infinita identità dell'Uno<sup>287</sup>? Se la conoscenza concettuale del mondo non può fare a meno di presupporre l'unità e l'eterna presenza dell'essere, il pensiero non vi esaurisce la sua potenza negativa. Anzi, la potenza del pensiero e del linguaggio si esprimono a un grado superiore quando, senza rinnegare il concetto, esse vi rinunciano e tentano così di riferirsi alla pura assenza che l'esperienza del contromondo sembra promettere.

La ricerca – la poesia, il pensiero – si riferisce all'ignoto in quanto ignoto. Questo rapporto scopre l'ignoto, ma si tratta di una scoperta che lo lascia al coperto [...]. Non è dunque un rapporto di svelamento: l'ignoto non sarà rivelato, ma indicato. (Ad impedire malintesi, occorre precisare che questo rapporto con l'ignoto esclude la conoscenza obiettiva, ma esclude in pari misura la conoscenza intuitiva e la conoscenza per fusione mistica. L'ignoto come neutro presuppone un rapporto estraneo ad ogni esigenza d'identità e di unità, anzi di presenza)<sup>288</sup>

Torna in questa citazione, "il richiamo" verso l'ignoto. Lo stesso ignoto che Proust aveva cercato di rimuovere nella restaurazione della verità del passato non vissuto, ma da cui non si è saputo sottrarre nell'esperienza dei "tre alberi". Il contenuto di questa esperienza resta indecifrabile, eppure, anche nella delusione soggettiva provocata da ciò che non perviene alla luce della coscienza e che persiste nell'oscurità, la scrittura permette di riferirvisi di trascriverne la mancanza di senso. L'intenzione neutra dell'ignoto consiste precisamente in questa neutralizzazione della presa di coscienza. L'ignoto non va più considerato come ostacolo provvisorio, che la conoscenza può superare; l'ignoto al neutro non si riduce al "non ancora noto", alla potenza che precede l'atto integrale. L'ignoto è infinitamente distante sia dal conosciuto, sia dal conoscibile, esso è lo scotoma ineliminabile dello sguardo

---

<sup>287</sup> Vi sono molte occorrenze ne *La conversazione infinita* che criticano il pensiero concettuale come fondato nel principio di identità dell'uno. Per portare due esempi si cfr. *Ivi*, p. 31 e p. 53.

<sup>288</sup> *Ivi*, pp. 364-365.

fenomenologico, l'assenza indelebile di senso, verso cui la coscienza che produce il senso è costantemente attirata e respinta: il neutro si determina come il rovescio di impotenza nella potenza<sup>289</sup>. Nell'esperienza dell'ignoto cerca di esporsi quel "fuori" dalla coscienza che persiste, segretamente, al margine di ciò che la coscienza possiede: spazio della differenza tra fuori e dentro; tra proprio e altrui. Solamente attraverso una completa modificazione del proprio modo di pensare il soggetto può prendersi carico di questa traccia verso nulla, o meglio, lasciarsi cadere nello spossamento a cui lo invita l'immagine. Questa modificazione è determinata, da un lato, dalla critica di ogni riduzione del pensiero e della coscienza al paradigma dell'intuizione sensibile; dall'altro, essa implica la critica al pensiero concettuale e all'uso della mediazione come un ripristino spirituale della certezza che viene negata alla sensibilità. Né empirismo, né idealismo; né pensiero dell'identità, né pensiero dialettico; né oggetto, né soggetto: il neutro blanchotiano si lascia trascrivere soltanto come virgola e relazione tra i poli che seguono la negazione ripetuta "né ..., né ...". Il paradigma del pensiero blanchotiano non può più né attestarsi nell'esperienza immediata, né restaurarla attraverso il lavoro negativo del percorso dialettico: esso si attesta allora nell'esperienza impossibile che lo spazio immaginario apre e di cui solo la scrittura può dare testimonianza. Quest'ultima, del resto, resta completamente inattendibile perché non si trova mai sul luogo dei fatti; la scrittura è sempre in ritardo sulla presenza, sempre in un tempo a venire che ripete la presenza come farsa; la scrittura diviene così gesto di pura simulazione; gesto in cui l'assenza prende congedo da sé medesima.

Scrivere non è parlare; attraverso l'altra esclusione (parlare non è vedere), ciò ci riconduce a respingere ciò che definisce l'atto in gioco nella scrittura – intelligenza o visione –, come l'immediato afferrare una presenza, interiore o esteriore. Il taglio che la scrittura esige è un taglio con il pensiero che si dia come prossimità immediata, taglio con ogni esperienza empirica del mondo. In questo senso lo scrivere è anche

---

<sup>289</sup> Il pensiero del neutro di Blanchot si lascia, da questo punto di vista, si approssima, fin quasi alla coincidenza, alla teoria della potenza destituente formulata da Agamben. Cfr. G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014, pp. 333-351.



una rottura con ogni forma di coscienza presente, poiché è già sempre coinvolto nell'esperienza del non manifesto o dell'ignoto (inteso al neutro)<sup>290</sup>.

L'apertura sull'ignoto, la rottura con il pensiero metafisico dell'Essere, passa attraverso la concezione blanchotiana dell'immagine e questa, a sua volta, si articola mediante l'esperienza del tempo e dello spazio a cui perviene la scrittura; esperienza temporale della ripetizione dell'irripetibile: «orribile dentro-fuori che è il vero spazio» letterario<sup>291</sup>. Per terminare le nostre analisi sull'immagine rimane tuttavia ancora da esaurire la questione da cui siamo partiti: qual è il legame tra immagine ed esigenza frammentaria. Dopo questo lungo percorso che ha tracciato la genesi e lo sviluppo della teoria dell'immagine blanchotiana la nostra domanda ha subito delle trasformazioni e, ora, essa dovrebbe suonare più o meno così: perché, sulla soglia immaginaria della pura assenza e dell'incessante riecheggiare in essa dell'ignoto, l'esigenza del frammentario è l'unico modo che resta per corrispondere alla scrittura del discontinuo? Ora, noi sappiamo che per Blanchot l'immaginario è legato a doppio filo al neutro e a quella potenza assoluta di negazione – negazione già sempre raddoppiata e ripetuta – di cui l'esperienza impossibile della morte ci fornisce il paradigma. Il neutro indica la soglia di differenza indecidibile che l'immagine apre tra presenza ed assenza, zona di perpetua indeterminazione delle due. Di questa differenza la coscienza non può mai impossessarsi fintanto che resta cosciente dell'identità con se stessa. Infatti, ogni presa di coscienza intenzionale è già sempre una performance della differenza. Qualsiasi atto intenzionale pone l'oggetto attraverso l'istituzione della differenza tra soggetto-oggetto. Essa afferma, di volta in volta, la presenza del secondo nella sparizione del primo, oppure il suo contrario. Per affermare la compresenza dei due, si potrebbe tentare di superare la differenza attraverso una serie continua di successive posizioni e negazioni dialettiche e riassorbire completamente l'oggetto nel soggetto; oppure si potrebbe tentare, abdicando alla coscienza stessa, l'esperienza mistica di una rifusione del soggetto nella continuità oggettiva. Essa può pensare di arrivare all'unità del reale rendendo assoluta l'attività di mediazione soggettiva del pensiero, così come pensare di fare

---

<sup>290</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 320.

<sup>291</sup> *Ivi*, p. 392.

esperienza di una passività assoluta, abbandonandosi all'immediatezza del mondo. Ciò che continua a restare precluso ad ambedue gli estremi è il tratto che divide e istituisce il rapporto soggetto-oggetto: il darsi discontinuo della differenza nell'esperienza. Questa differenza, secondo Blanchot, è avvicicabile soltanto attraverso quel differimento del dire che la scrittura cerca di attuare. Il rapporto differenziale tra immagine e neutro diviene visibile giustapponendo due citazioni; in esse si percepisce anche il principio di scivolamento che conduce l'unità dell'essere alla deriva verso l'esperienza disomogenea della scrittura:

[L'immagine] esce costantemente da se stessa perché non contiene nulla che sia se stessa: è sempre già al di fuori di sé, è sempre già l'interno di questo fuori, e nello stesso tempo possiede una semplicità che la rende più semplice di ogni linguaggio: all'interno del linguaggio è la fonte da cui esso "esce", ma in quanto questa fonte è la potenza stessa di uscire, il ruscellare del fuori nella (attraverso la) scrittura<sup>292</sup>.

La differenza è il ritegno del fuori; il fuori è l'esposizione della differenza; differenza e fuori designano la disgiunzione originale – l'origine che è la disgiunzione stessa, sempre disgiunta da se stessa. [...] La differenza non è regola atemporale, fissità di legge. Essa è [...] lo spazio in quanto esso "si spazia e si dissemina" e il tempo: non l'omogeneità orientata del divenire, ma il divenire allorché esso "si scandisce, si intima", si interrompe e, in questa interruzione, non si continua ma si dis-continua [...] il che equivale ad affermare audacemente che la differenza, essenzialmente, scrive<sup>293</sup>.

La differenza scrive poiché è tramite la scrittura che il linguaggio – inteso come potenza di doppia negazione della presenza e dell'assenza – può disattivare il suo immediato riferimento al mondo e, al contempo, neutralizzare la mediatezza dell'intenzionalità. La scrittura della differenza (nell'ambiguità originaria di questo genitivo) è la scrittura che – prendendosi la libertà di produrre il senso come immagine di senso – non si lascia più ricondurre a nessun principio di unità: né unità del mondo, né unità dell'io, né delle sintesi che essi possono produrre. La pratica del frammentario sorge in virtù di questa smisurata esigenza di liberare il pensiero da quegli stessi vincoli che sono le sue condizioni di possibilità. La polverizzazione

---

<sup>292</sup> *Ivi*, p. 393.

<sup>293</sup> *Ivi*, p. 201.

dell'Uno-Tutto che inizia con l'esperienza dell'immagine, e che il linguaggio letterario ripete, provoca una ripetizione che non conduce le esperienze singolari verso l'identità e l'uguaglianza, bensì verso una riproduzione infinita del simile nel plurale e nel collettivo. In ultimo, secondo Blanchot è proprio questa somiglianza che va fissata e trattenuta nella sua doppia potenzialità; trattenimento che, per un fragile istante, le impedisce di essere in atto e ricominciare il gioco di identità e differenze. Questo trattenimento, questa folgorazione in cui il tempo si cristallizza instabilmente nel passaggio tra l'emiciclo del reale e quello dell'immaginario è il tempo di quella scrittura che cerca di corrispondere alla differenza e al discontinuo: il tempo del frammentario.

La parola frammentaria non è mai unica, nemmeno quando lo è. Non è scritta sulla base dell'unità, né in previsione di essa. Presa per se stessa, appare, nella sua frantumazione, con gli spigoli vivi, come un blocco al quale nulla sembra potersi aggregare. [...] La giustapposizione e l'interruzione assumono qui una straordinaria carica di giustizia. La libertà vi si dispone sulla base della (difficile) facilità che ci è concessa. Ordine al livello dello scompiglio. Divenire di immobilità<sup>294</sup>.

Si corre qui un ulteriore rischio. Infatti il desiderio di pluralità impossibile che i frammenti esprimono attraverso la loro disseminazione rischia di trovare un esaudimento effettivo e l'interruzione del continuo minaccia di essere compiuta una volta per tutte. In questa esaustione, l'esigenza frammentaria corrisponderebbe a se stessa, sarebbe identica sé e istituirebbe nuovamente l'unità come nuovo *telos* a cui il pensiero che si è liberato dell'unità continua a mirare. Il compimento del frammentario coinciderebbe perciò stesso con il suo fallimento. La continua interruzione dell'unità del pensiero che la scrittura frammentaria provoca attraverso il suo corrispondere alla differenza finirebbe per istituire, ancora una volta, un'ulteriore continuità: la continuità del monotono discontinuo. Il problema non è certo sfuggito a Blanchot. È esattamente questo frainteso che egli riconosce all'opera nel pensiero di Schlegel: la sua concezione del frammentario si manterrebbe ancora fedele alla promessa di compimento dell'Uno-Tutto. La strategia con cui egli si smarca da questo tranello – che intrappola la dispersione scritturale della differenza

---

<sup>294</sup> *Ivi*, pp. 373-374.

e la piega ad essere incosciente strumento del *logos* parmenideo – consiste nel concepire la continuità, a cui l’esigenza frammentaria riferisce, come neutra. I frammenti non si riferiscono più all’unità continua del mondo della presenza – alla pienezza del reale – né all’unità onirica del contromondo – al tessuto intramato dell’assenza. La continuità a cui essi additano, continuamente interrompendola nel loro riferirvisi, è la continuità neutra della differenza che istituisce il rapporto: quella «totalità del reale [...] che è precisamente l’impossibile continuità del “reale” e dell’“immaginario”<sup>295</sup>». La sostanziale pluralità della parola frammentaria è un segno rivolto alla continuità impossibile, alla discontinuità che si trasforma continuamente nell’uno e nei molti. Essa è una sorta di dialettica negativa: discontinuità del continuo e del discontinuo.

Il continuo rimanda alla pienezza dell’essere; il discontinuo viene dal conoscere, segno della nostra miseria (mentre, intesi più rigorosamente, continuo e discontinuo sono segni di problematiche differenti, una che identifica surrettiziamente la realtà con un modello – il continuo – di cui non fa un modello ma l’unica cosa realmente reale; la seconda che afferma che conoscere è non già l’essere alterato e diminuito, l’essere meno qualche cosa, ma il *meno* che, isolandosi in determinate condizioni di linguaggio e di pensiero, produce questa modalità nuova, questo cambiamento radicale, questo *sovrappiù* prodigioso che è l’effetto di parola e il sapere ancora mai saputo)<sup>296</sup>.

Questo sovrappiù prodigioso, questa abbondanza sterile oltre l’uno è il regno dell’esigenza frammentaria. Essa accede a questa continua produzione del discontinuo e del “fuori” attraverso l’immagine, che sta sulla soglia tra i mondi della presenza e dell’assenza. Attraverso il rifiuto di ogni radicamento in essi, la scrittura frammentaria persiste in un incessante stato di nomadismo senza alcuna terra promessa; cammino in cui il pensiero cerca di attestarsi nella sua essenziale impresentabilità. La sparizione che si compie nel frammentario attraverso la prolissità – l’esplosione dell’Uno-tutto nell’infinita moltitudine disordinata – si riferisce alla scomparsa del pensiero come essenza della letteratura e rinvia simbolicamente a quell’unità senza rapporti, essenziale e solitaria dell’opera d’arte e

---

<sup>295</sup> *Ivi.*, cit., p. 12.

<sup>296</sup> *Ivi.*, pp. 496-497.

della comunità, in cui il compimento diviene indistinguibile dal disastro; in cui ogni opera è già travagliata dal suo proprio *désœuvrement*.

## *Intermezzo*

Il precedente capitolo ha mostrato che, sia in Schlegel sia in Blanchot, la questione del frammentario sorge da un ripensamento generale del ruolo dell'immaginazione e delle caratteristiche dell'immagine. Per ovvie ragioni di chiarezza espositiva, si è finora privilegiata un'analisi separata delle due concezioni e si è preferito posticipare la loro comparazione al prossimo capitolo, in cui si tratterà della critica che Blanchot muove all'estetica primo-romantica. Conviene tuttavia segnalare brevemente i punti di convergenza e divergenza tra le teorie dell'immagine che si sono sin qui esposte.

Per quanto riguarda le convergenze tra le due teorie, vi è un'intuizione centrale rispetto a cui Schlegel e Blanchot si trovano in perfetto accordo. Del resto, questa intuizione, è la prima condizione di possibilità per sviluppare una teoria del frammentario e per scrivere in frammenti. Il frammentario emerge, tanto in Schlegel quanto in Blanchot, come una critica alle fondamenta metafisiche su cui si è eretto il sistema del sapere occidentale. Entrambi riconoscono le basi del pensiero occidentale nel principio logico di identità e nell'assoluta unità della sostanza. I differenti sistemi storici del sapere sono costruiti su questi due pilastri e hanno cercato così di far corrispondere la verità atemporale e universale della conoscenza alla stabilità e alla permanenza che attribuivano all'Essere. Schlegel e Blanchot sviluppano il loro concetto di frammentario come critica contro questi pilastri, e la perseguono attraverso un radicale ripensamento del concetto di immagine. Entrambi riconoscono in questo concetto un grimaldello capace di forzare la concezione eleatica dell'Essere e di rovesciarne gli assunti. Ciò dipende dalla posizione intermedia e differenziale dell'immaginazione tra le facoltà dell'animo (né ragione, né senso) e dall'impiego analogico che essa permette. L'immagine oscilla tra assenza/presenza, identico/altro, soggetto/oggetto, concetto/sensibilità, teoria/prassi, attività/passività. In questa oscillazione, il concetto di immagine diviene una prima crepa nella permanenza dell'Essere e la scrittura frammentaria è, da un lato, l'anticipazione entusiasta, dall'altro, la fedele istantanea del tracollo della metafisica intesa come discorso sulla

Verità dell'Essere. La scrittura frammentaria è il primo e ultimo passo – sempre di nuovo ripetuto – attraverso cui il pensiero si approssima a un'esperienza iperbolica dell'immagine. Quest'esperienza si attesta nelle apparenze somiglianti e dissimulatorie del sensibile, e mira a riattivare, nella sua produzione di Non-Identico e di Non-Essere, una conoscenza che superi il principio logico-razionale della metafisica. Ma perché è lecito trovare la chiave perduta che disserra la sfera inconcussa dell'Essere proprio nel concetto di immagine e nel suo segreto tremolio? Non pensiamo certo di dare la soluzione a questa domanda, ma è utile ripercorrere brevemente il momento in cui questo interrogativo viene a sollevarsi per la prima volta, e tornare quindi a interrogare gli Antichi.

A Elea, ai primi albori del pensiero filosofico<sup>297</sup>, Parmenide statuisce due leggi fondamentali: l'assoluta identità dell'Essere in sé stesso e la continuità tra l'Essere e il discorso che lo dice. Se questi due principi assicurano una sobria consistenza del piano ontologico, essi comportano gravi difficoltà sul piano gnoseologico. Per potere pensare qualcosa, l'attività di pensiero va distinta da ciò che è pensato. Ma per distinguere e per sussumere il differente sotto il medesimo – per riferire i segni alle cose – deve essere introdotta una discontinuità nell'Essere, una forma della negazione dell'uguaglianza di logica e ontologia, e ciò si scontra, evidentemente, contro i principi dell'Essere parmenideo. Due sono le opzioni per uscire da questa impasse: o è possibile dire e pensare qualcosa come un Non-essere – qualcosa che distingue nominalmente gli enti e spezza l'assoluta continuità dell'Essere – oppure non è affatto possibile né pensare l'Essere, né dirne il Vero. Questo dilemma esplose nel mercato politico ateniese, dove, in un periodo di fiorente sovrabbondanza, vengono battute entrambe le vie vengono. Riflettendo intorno alle leggi parmenidee e in polemica con i retori e i sofisti, Platone definisce il “filosofo” come colui che

---

<sup>297</sup> A proposito della relazione e delle differenze tra il pensiero parmenideo e quello di Eraclito si può leggere l'interpretazione logico-archeologica di Melandri. Si Cfr. E. Melandri, *La linea e il circolo*, cit., pp. 157-189. Bisogna tenere altresì conto del fatto che, alcune delle genealogie tracciate in queste pagine, sono messe in discussione dallo stesso Melandri (benché molto implicitamente) nel suo testo sull'origine dei generi letterari. Cfr. E. Melandri, *I generi letterari e la loro origine*, cit., pp. 30-47. In particolare, in questo testo, si distinguono due fasi del pensiero platonico: la prima ancora influenzata da Eraclito; la seconda più vicina a una declinazione dialettica del principio d'identità parmenideo.

opta per la prima soluzione. Nel *Sofista*, lo straniero di Elea introduce il pensiero della differenza e dello iato nella continuità dell'Essere. Il filosofo platonico è colui che, per amore del vero, oltrepassa timorosamente il veto paterno di Parmenide e afferma la possibilità del Non-essere. Platone raccoglie sotto il genere sommo del "Diverso", il "Non-essere" che il pensiero, il discorso e l'immagine introducono nella sfera inconcussa dell'Essere parmenideo. Il pensiero si relaziona alla cosa tramite segni che la dividono— essa diviene "la cosa pensata" e "la cosa esistente" — e istituiscono il problema della referenza e del rinvio. Il Non-essere è la categoria che, distinguendo gli enti tra di loro, e governando i rapporti di somiglianza e differenza, struttura le divisioni e i riferimenti della conoscenza dialettica. Questo dialogo è il luogo in cui si istituisce la corrispondenza univoca tra pensiero ed Essere come ideale della conoscenza: l'Essere va predicato di ciò che è, e il Non-essere di ciò che non è. Si è già visto, attraverso l'interpretazione di Sini<sup>298</sup>, in che modo la questione dell'immagine sia centrale in questo processo. Attraverso la dislocazione delle immagini all'"interno" del soggetto conoscente (l'invenzione stessa di un "soggetto conoscente") il dialogo platonico sta gettando le basi necessarie affinché la rappresentazione divenga la struttura stessa del pensiero occidentale e l'isomorfismo di pensiero e realtà venga a istituirsi come ideale ultimo della verità.

Se questa lettura è valida, il parricidio platonico di Parmenide possiede le caratteristiche di un atto mancato. Infatti, per quanto sia innegabile che Platone, ponendo i generi del diverso, del movimento e del plurale, varchi il limite ontologico posto da Parmenide, è altrettanto vero che egli pensa questi generi come predicati, ovvero come attributi di un più originario "qualcosa" a cui essi necessariamente si riferiscono e che, dunque, deve precederli ontologicamente. Questo genere "più sommo" è esattamente l'Essere che mantiene il suo carattere di permanenza al di sotto di ogni successiva predicazione. Trova così una spiegazione anche il fatto che ogni genere abbia il suo contrario (Diverso/Identico, Moto/Quiete) salvo l'Essere

---

<sup>298</sup> A questa interpretazione, se non avesse richiesto un lavoro troppo arzigogolato di elaborazione, si sarebbe potuta accostare anche quella di Derrida. A questo proposito si cfr. J. Derrida, *La farmacia di Platone*, in Id. J. Derrida, *La disseminazione*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 2018, pp. 137-182; e anche J. Derrida, *Envoi*, in Id., *Psyché. Invention de l'autre*, Éditions Galilée, Paris 1987-1988, pp.123-127.



stesso, poiché l'Essere non è concepito come un attributo e nell'architettura del dialogo platonico non funziona come un predicato. Mentre gli altri generi sommi svolgono una funzione logico-trascendentale, l'Essere sembra possedere una funzione ultralinguistica. Il genere dell'Essere garantisce che il salto tra parola e cosa non finisca nel vuoto, né sia infinito; che gli altri generi sommi, come pure forme logiche prive di contenuto, possano insomma predicarsi di qualcosa, piuttosto che nulla. Il parricidio platonico è dunque più simbolico che effettuale: la continuità tra discorso ed Essere parmenidea viene a essere provvisoriamente sospesa e, ma essa si conserva dialetticamente, ed è anzi innalzata in una reinterpretazione logistica di quelle essenze ideali a cui la conoscenza si riferisce ora in modo univoco. L'Essere si distacca dal mondo, abbandona la mimesi e le sue immagini fluttuanti, e le riordina in quelle pure forme che stanno oltre l'instabilità del mondo. L'intuizione logica si assimila alla visione nell'iperuranio, visione senza ombre, riflessi, né altre ambiguità sensibili e corporee. Nel pensiero platonico ciò che persiste è il fantasma dell'Essere eleatico; questo fantasma proviene dalla soppressione delle ambiguità del simile e dell'immagine. Del resto, quando nel dialogo viene avanzata la teoria dei generi sommi e viene introdotta la categoria del "diverso", lo straniero di Elea ha già da tempo confutato la possibilità di un concetto assoluto di Non-essere, che è stato sommariamente liquidato come impensabile, indicibile, impronunciabile e inesprimibile<sup>299</sup>. Riducendo la differenza e la negazione a predicazioni dipendenti da un'esperienza primitiva dell'Essere, il *Sofista* decreta la possibilità speculativa della distinzione tra discorsi veri e falsi, ma Platone può raggiungere questo risultato soltanto grazie a una logica dell'eccezione zoppicante<sup>300</sup>. Il Non-essere è stato escluso dalla sfera del pensabile, del dicibile e del pronunciabile, ma questa zona di eccezione non gli assicura una posizione di *arché* nel sistema di pensiero platonico,

---

<sup>299</sup> Platone, *Sofista*, 238A – 239 A

<sup>300</sup> Nel capitolo finale dell'ultimo testo del progetto *Homo Sacer* (Cfr. G. Agamben, *L'uso dei corpi*, cit., p. 334) ricapitolando gli snodi teorici del progetto, Agamben dà una definizione sintetica della struttura logica dell'eccezione. Egli la riconosce come il principio del pensiero giuridico e ontologico dell'occidente. E, tuttavia, egli determina il punto di partenza di questo pensiero in Aristotele, non in Platone: la struttura dell'eccezione in Platone è ancora frammista al Non-essere, implicata in una lotta alla somiglianza meno vincente di quella aristotelica.

poiché quest'ultima viene ad essere occupata dal suo opposto: l'Essere in quanto assolutamente predicabile. Il prezzo che Platone sconta per questa detronizzazione del Non-Essere, è che ora il concetto assoluto di Essere si rende ineffabile; la sua intuizione prescinde dal tempo e dallo spazio, e si situa in una zona dell'intermezzo tra intellettuale e reale. Infatti, l'Essere può dirsi soltanto attraverso la rifrazione degli altri generi, ovvero per mezzo di una mescolanza con il diverso. La cosa stessa non può mai dirsi nella sua pura essenza, poiché di essa si coglie soltanto una definizione passata attraverso le maglie della rete dialettica. Il genere sommo dell'Essere, ciò che è assolutamente dicibile, è al contempo ciò che non può mai essere predicato: la dicibilità stessa delle cose che sono<sup>301</sup>. Il concetto di Essere platonico è il punto vuoto su cui la saldezza epistemologica della dialettica si fonda, ma in questo punto esso entra in una bizzarra zona di indifferenza rispetto a quel suo rigettato "alter-ego". Il genere "più che sommo" dell'Essere rimuove il Non-essere assoluto, lo fagocita e, in questo modo, ne assume anche le sembianze.

La questione dell'immagine e del linguaggio gioca un ruolo determinante anche nel *Cratilo*. I temi del dialogo sembrano inestricabilmente intrecciati alla cattura del sofista nelle reti dell'Essere. Il nucleo di questo dialogo si dipana intorno alla determinazione del principio secondo cui le parole si applicano correttamente alle cose a cui si riferiscono: le parole sono giuste secondo convenzione arbitraria o

---

<sup>301</sup> Bisogna notare come, a proposito della posizione di Platone, l'interpretazione di Agamben coincide tanto con quella di Derrida, quanto con quella di Sini. Questi ultimi, concentrando il loro interesse sulla scrittura, riconoscono il bando platonico delle immagini, come l'atto di fondazione della metafisica. Agamben, invece, seguendo Melandri, sembra volere distinguere due letture possibili del pensiero platonico. La prima lettura tenderebbe a schiacciare la teoria platonica del linguaggio sulla metafisica aristotelica, e a stabilire che anche in Platone domina un'epistemologia isomorfista. La seconda, che Agamben stesso predilige, ritorna alla dottrina delle idee, e cerca di cogliere "la cosa stessa" della Lettera VII, l'*eidōs*, come un'esposizione della dicibilità stessa del linguaggio: l'idea platonica sarebbe il puramente dicibile non nella scrittura, ma nella voce. Il pensiero platonico diviene per Agamben un momento di passaggio tra l'ontologia linguistica dei presocratici (e poi degli stoici, di un certo nominalismo medievale, etc.) e la logica metafisica occidentale della sostanza dominata dalle categorie aristoteliche. Cfr. G. Agamben, *La cosa stessa e L'idea del linguaggio*, in Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2010, pp. 7-35; cfr. anche G. Agamben, *Che cos'è la filosofia*, Quodlibet, Macerata 2016.

secondo una mimesi necessaria? Per legge o natura? Le parole sono imposte alle cose dai parlanti oppure le cose stesse comunicano la loro essenza, secondo ambigue somiglianze, nei nomi che le indicano? Il linguaggio usa segni o simboli? Il *Cratilo* si conclude aporeticamente intorno a queste domande. Socrate sembra momentaneamente propendere per l'ipotesi di una moderata arbitrarietà segnica, per poi proporre il desiderio utopico di una superiore correttezza simbolica<sup>302</sup>. Non è questo che però ci importa. In un momento del dialogo, la struttura di rinvio del linguaggio viene esplicitamente paragonata alla raffigurazione e all'immagine<sup>303</sup>. Qualcosa viene presentato attraverso ciò che non è e che pure, nonostante la diversità, si dissimula come tale, e si riferisce ad esso per imitazione, tramite la sua somiglianza. La categoria del simile è una zona di indecisione e ambiguità tra l'uno-identico e il plurale-altro. Nel *Sofista*, si trattava di escludere l'ambito del simile dalla vera conoscenza e ricacciare i suoi prodotti nell'apparenza, nell'opinione e nell'errore. Quando, nel *Cratilo*, Socrate distrugge la teoria che ripone la verità della conoscenza nel linguaggio, e dimostra l'esigenza conoscitiva di fissare l'ambito della verità in un'intuizione prelinguistica del reale<sup>304</sup>, la strategia platonica del bando delle immagini e della mimesi dalla conoscenza ha già preso avvio. Nel *Sofista* – dove questa strategia trova piena attuazione – Platone non leva la mano contro la consistenza ontologica dell'Essere, bensì contro l'esperienza equivoca del linguaggio e dell'assoluto divenire. Platone, dunque, non uccide Parmenide, bensì denega

---

<sup>302</sup> Si cfr. la lettura di questo dialogo che Genette propone: «Socrate, lui, ne croit pas [à la justesse des noms], et en ce sens il renvoie simplement dos à dos les deux adversaires, avec cette conséquence philosophique à l'usage particulier du second [Cratilo], que ce n'est donc pas des noms qu'il faut partir pour connaître les choses, mais de choses elles-mêmes». (G. Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Éditions de Seuil, Paris 1976, p. 35.) Si può ben vedere come questa lettura sfumi criticamente – in una direzione, è vero, poi acquisita dallo stesso autore – quella ardita tesi di Melandri per cui «In fondo Platone rimane fedele alla teoria eraclitea: solo che per lui la cosa a cui si riferisce il nome non è il fenomeno, ma il noumeno o *idea*». (E. Melandri, *La linea e il circolo*, cit., p. 163.) È proprio questo passaggio “kantiano” che permette di riconoscere in Platone l'abbandono di Eraclito e l'attrazione parmenidea.

<sup>303</sup> Cfr. Platone, *Cratilo*, 423 E-426 A e 430 B-433 A

<sup>304</sup> Se si propende per la proposta interpretativa di Agamben sopracitata, sarebbe più adeguato dire *post-linguistica*.

Eraclito. Con la nascita dialettica della figura del filosofo, Platone lascia in eredità alla tradizione un concetto di Essere fondato nell'assoluta identità logica. Questo concetto si lega a un'intuizione del reale al di là di qualsiasi comunicazione; al di là del gesto, del linguaggio e dell'immagine.

Le critiche che Schlegel e Blanchot muovono contro il principio eleatico della filosofia sono da intendere come il tentativo di rimontare a una sfera dell'esperienza a cui la tradizione del pensiero filosofico da Platone in poi si è preclusa l'accesso. Il loro interesse per la produzione poetica e artistica dev'essere compreso sulla base di questa genealogia. Tanto per il Romanticismo quanto per Blanchot, la letteratura diviene il paradigma per un'esperienza di linguaggio superiore alla conoscenza filosofica. Essa è in grado di creare, ricreare, distruggere il mondo e il soggetto, Dio e l'Essere. Rivendicando il senso ambiguo delle immagini al pensiero, entrambi gli autori si riappropriano di uno strato di esperienza linguistica e filosofica di tipo eracliteo. Secondo questa esperienza, le cose vengono conosciute soltanto attraverso la nominazione, o per dire meglio, i nomi indicano, e provocano, le potenzialità che le cose celano in sé – il loro potere-di-divenire. Le forme parziali e provvisorie in cui l'ente si manifesta nel rapporto conoscitivo divengono allora una conseguenza diretta del suo nome. Questo tipo di conoscenza si fa evidente nell'esperienza letteraria. La letteratura, non conosce adeguandosi al reale, poiché la sua "realtà" sorge contemporaneamente al suo essere scritta. Certamente, si può cercare di limitare e restringere questa esperienza conoscitiva in diverse maniere: per esempio, riconducendo la realtà narrata e la sua comprensione a un'esperienza che le preceda. Sia Schlegel, sia Blanchot seguono la strategia opposta: essi provano a dedurre la realtà a partire dall'esperienza del linguaggio a cui ha accesso la letteratura. Il rapporto platonico tra sostanza e predicato, Essere e generi sommi, è dunque invertito e poi di nuovo rovesciato: non sono i termini a entrare in relazione secondo ordini errati o corretti, è la relazione, la differenza del linguaggio, a istituire i termini, che di volta in volta, possono svolgere funzione di soggetto o di oggetto. L'aporia del *Cratilo*, l'oscillazione tra origine mimetica e origine convenzionale (tra *physis* e *thesis*) del senso delle parole, non viene risolta da questa esperienza di linguaggio: essa viene piuttosto disattivata. Ogni parola è indifferentemente simbolica e segnica poiché il suo referente è già da sempre un'immagine. Soggetto e oggetto sorgono e

scompaiono incessantemente in un'esperienza (una scrittura) che non dipende né dal primo né dal secondo; poiché essa è la condizione di entrambi. La scrittura è la labile condensazione di una voce impersonale e inoggettivabile: una parola plurale, non identificabile nemmeno con sé stessa. La scrittura si fa così portatrice dell'oscuro e del frammentario e di un'incomprensibilità che non è segno di falsità, ma che diviene indice di un'esposizione del rapporto conoscitivo che riunisce il fenomeno alla propria idea. È in questo rapporto che il "reale" si trascrive nel linguaggio scritto – allo *stesso* tempo prima e dopo di esso. Prima di commentare alcuni frammenti di Eraclito, Blanchot scrive<sup>305</sup>:

Non staremo per renderci colpevoli di un parricidio in confronto al quale quello di Platone è stato un devoto atto di filiazione? Qui non si tratta più solo di alzare la mano sull'Essere o di decretare la morte di Dio, ma di rompere con ciò che da sempre, in ogni legge ed in tutte le opere, in questo mondo ed in tutti gli altri, costituisce la nostra garanzia, la nostra esigenza e la nostra responsabilità.

– Procederemo dunque con prudenza, senza dimenticare che in ogni caso non miriamo ad affrancarci dal pensiero coerente, né tanto meno a disfarci in un sol colpo dell'unità – che scherzo sarebbe – ma a intuire, pur parlando necessariamente sotto l'autorità di un pensiero comprensivo, un'altra forma di parola ed un altro tipo di rapporto in cui l'Altro, la presenza dell'altro, non rimandi né a noi stessi né all'Uno<sup>306</sup>.

Queste parole cementano la nostra tesi: le due teorie del frammentario nascono da un'esperienza dell'immagine e del linguaggio che le conduce a criticare gli assunti metafisici su cui il pensiero occidentale è sorto e si è sviluppato. La comparazione

---

<sup>305</sup> A riprova del fatto che Blanchot pensi la scrittura frammentaria come un ritorno alle radici dell'esperienza eraclitea si può aggiungere questo dettaglio: ne *La conversazione infinita*, il nome del filosofo greco viene due volte accostato a quello che per lui rappresenta il paradigma il primo paradigma della sua teoria del frammentario: l'amico René Char. In una delle due occasioni Blanchot arriva ad affermare: «Il fatto è che per René Char, come per Eraclito di cui si è sempre sentito fratello al di là della solitudine, nelle cose e nelle parole parla essenzialmente la Differenza, che è segreta perché differisce sempre di parlare ed è eternamente differente da ciò che la significa, ma d'altra parte è tale che tutto fa segno e si fa segno grazie ad essa» (M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 374.)

<sup>306</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 81.

preliminare tra le due teorie dell'immagine ci ha portato quindi a questi risultati: in entrambi gli autori, l'urgenza del frammentario s'impone quando *a*) alla logica esclusiva fondata sui principi d'identità e di non-contraddizione si sostituisca (o si affianchi) una logica inclusiva dei contrari e dell'analogia e *b*) alla *permanenza dell'Essere* si sostituisca (o si affianchi) la *persistenza del Divenire*.

La somiglianza tra i pensieri di Schlegel e Blanchot si dà a vedere nella rilettura critica della tradizione metafisica. Tuttavia non bisogna trascurare le differenti conseguenze e le diverse combinazioni concettuali che essi traggono da questa critica. La differenza più rilevante tra i loro pensieri si situa in una zona talmente prossima alla loro comune intenzione critica, che può facilmente passare inosservata o essere minimizzata. Entrambi gli autori riconoscono e criticano la struttura metafisica della permanenza attraverso l'opera letteraria e l'esperienza di linguaggio a cui essa offre accesso; eppure è precisamente a proposito del linguaggio che le teorie di Schlegel e Blanchot divergono.

Secondo Schlegel la produzione linguistica rappresenta un primo passo verso il superamento dell'esperienza passiva dell'intuizione e di quelle filosofie che, non svincolandosi dalla prospettiva panteista, formulano i propri modelli conoscitivi sulla conoscenza intuitiva. Il linguaggio trasforma il conosciuto nell'atto conoscitivo. La conoscenza concettuale abbandona l'illusoria evidenza delle apparenze sensibili e non cerca di sussumere schematicamente l'oggetto in una rigida forma logica determinante. Il concetto linguistico schlegeliano è invece il risultato di un esperimento autoproduttivo del rapporto conoscitivo: il conoscente entra in una libera relazione con l'immagine del conosciuto, cerca di penetrarla riflessivamente e rapportarla al medium delle forme, attraverso la singolarità e la parzialità con cui il conosciuto gli si comunica. Il processo di conoscenza procede, da individuo a individuo, verso composizioni sempre più complesse sino a giungere alla conoscenza dell'informe differenza che fonda in sé la relazione conoscitiva. Il significato singolare dell'oggetto che viene di volta in volta conosciuto non è un qualcosa di statico e immobile, bensì è il processo in divenire del rapporto di conoscenza reciproca tra le attività dei poli parziali: è un processo ritmico e compositivo di forme del sapere. Il significato spirituale del conosciuto consiste nella ricapitolazione della

storia con cui la sua immagine si è formata nel conoscente<sup>307</sup>. Citiamo di nuovo un passaggio fondamentale per questa concezione del linguaggio.

Noi acquistiamo cognizione dell'essenza di una cosa solamente dacché che riconosciamo la sua nascita secondo la sua sorgente, il suo fondo, e secondo i suoi fini e la sua legge di formazione; perciò, colti speculativamente, anche tutti i concetti sono concetti genetici e ogni teoria consiste solamente in concetti genetici – appena non ci arrestiamo ai semplici accidenti esteriori, il concetto di cosa, in quanto supporto invisibile e morto degli accidenti, scompare e ci si va formando il solo concetto, un'immagine della vita; otteniamo allora qualcosa di assolutamente vitale–mobile, dove l'uno sorge e si produce nell'altro, acquistiamo, in breve, cognizione della storia della cosa<sup>308</sup>.

Il concetto linguistico è al contempo ricapitolazione vivente della formazione dell'ente nel suo stato attuale e immagine che proietta, tanto il soggetto quanto l'oggetto, sullo sfondo della totalità immaginaria delle relazioni. Questa totalità – il medium assoluto delle forme nel loro divenire metamorfico – va individuata nel concetto schlegeliano d'immaginazione: fantasia proteica, sempre in stato di differenza da sé.

Le articolazioni teoretiche che definiscono il linguaggio in Schlegel sono pertanto: a) la sintesi traduttiva – tendente all'infinito – tra i due poli – parziali e provvisori – di conoscente e conosciuto; b) il riferimento all'immaginazione come soggetto

---

<sup>307</sup> Questa ricapitolazione romantica, quindi, è molto vicina al processo dialettico con cui la coscienza giunge a sapersi nella scienza dell'esperienza hegeliana. La distinzione tra le due è l'infinità del processo di questo sapere: il Romanticismo non si è mai chiuso nel Sapere del sistema assoluto, perché il suo soggetto, a differenza di quello hegeliano, anche nella *coincidentia s oppositorum* non è mai identico a sé, se non in modo provvisorio.

<sup>308</sup> KFSX XII, p. 307. «Alle Einsicht in das Wesen eines Dings erhalten wir indessen nur dadurch, dass wir seine Entstehung nach seiner Quelle, seinem Grunde und nach seinen Zwecken und Bildungsgesetzen erkennen; daher sind auch alle Begriffe spekulativ genommen genetische Begriffe und alle Theorie besteht nur in genetischen Begriffen;—sobald wir nicht bloß bei den äußern Merkmalen stehenbleiben, verschwindet der Begriff des Dings, als eines unsichtbaren, toten Trägers der Merkmale, und entsteht uns nur der Begriff, ein Bild des Lebens; wir erhalten dann etwas durchaus Lebendiges—Bewegliches, wo eins aus dem andern entsteht und hervorgeht, kurz wir erhalten die Einsicht in die Geschichte des Dinges».

assoluto della relazione linguistica (soggetto che, riassumendo in sé e originando spazio e tempo, viene concepito come un medium in costante divenire: autoaffezione di ciò che è sempre simile e sempre differente da sé stesso); c) l'espressione di significato degli enti come processo storico che tende all'esaurimento della storia nel processo produttivo dell'immaginazione. Esaurimento irraggiungibile che corrisponde, benché soltanto virtualmente, alla sintesi di reale e ideale.

La concezione schlegeliana può dunque intendersi come una proposta di rifondazione del sapere sulla facoltà dell'immaginazione e su basi categoriali analogiche. Per Blanchot, invece, l'esperienza della letteratura non fonda alcun sapere. Il suo concetto di scrittura consiste in un moto di pura contestazione verso il sistema del sapere. Naturalmente Blanchot concede che il linguaggio possa essere utilizzato, e per lo più sia usato, come uno strumento per la conoscenza oggettiva. Egli ammette anche la concezione romantica del linguaggio in cui esso diviene il medium stesso della conoscenza. Tuttavia, secondo la sua interpretazione, queste possibilità, ponendo l'accento sulla conoscenza, riducono il linguaggio alla sola attività sintetica, e la sintesi introduce nuovamente il pensiero all'idea di unità (prima, o ultima che sia). Questa idea di unità, sia essa declinata come pienezza della *parousia* o come nostalgica assenza dell'origine perduta, limita i poteri della lingua, poiché ne costringe l'eterno fluire, il suo "ruscellamento", e lo dota di un senso. Il linguaggio diviene discorso, e il suo fluire guadagna una direzione: esso tende placidamente verso la foce, oppure rimonta controcorrente fino alla propria sorgente. In breve, la sintesi conoscitiva che il linguaggio produce, lo riferisce all'unità. Quest'ultima, nell'ottica blanchotiana, può a sua volta essere pensata soltanto a partire dall'identità dell'Essere (e nulla cambia se essa sia data oppure soltanto postulata). La teoria del linguaggio di Blanchot non sembra contemplare la possibilità che le sintesi linguistiche prodotte nei giudizi possano venire intese come momenti di stasi provvisoria di un movimento infinito di cui non si dà sintesi; anzi, in ogni acquietamento, in ogni riposo, egli riconosce un istante di negligenza, o di impazienza, del pensiero. Blanchot non considera il movimento linguistico verso l'immagine come un ripristino delle potenzialità mimetiche della conoscenza. Questo ripristino vale soltanto come primo grado per approssimarsi a quelle potenze del linguaggio che la letteratura intercetta. Infatti, l'uso letterario del linguaggio attira



l'attività conoscitiva verso l'immagine e verso un punto cieco in cui Blanchot riconosce l'illusorietà di ogni fondazione. L'intuizione linguistica del nome, si colloca nell'ambiguità che rende indistinguibile, inespugnabile e oscura la differenza prima tra Essere e Non-Essere<sup>309</sup>. Nella teoria di Blanchot, l'immaginario smarrisce il potere emancipatorio che Schlegel gli attribuiva. Se per quest'ultimo il linguaggio libera la conoscenza dal pregiudizio sensibile-intuitivo della cosa, e struttura un nuovo tipo di conoscenza schiettamente idealista fondato sulla libertà della fantasia, per Blanchot l'immagine non è un prodotto della libertà, ma del soggiogamento soggettivo agli ordini dell'irreale. L'immagine non vale più come sovversione liberatoria dalla tradizione logico-metafisica. O meglio, la capacità di farsi immagine non perde del tutto la sua portata sovversiva, ma questa sovversione si ribalta immediatamente in asservimento: l'immagine ingloba il linguaggio, la conoscenza, e la libertà e li derealizza. L'atto (o il fatto) di possedere (essere posseduto da) un'immagine vale contemporaneamente come una liberazione delle forze attive del soggetto e come un suo assoggettamento alla pura passività. Guadagnando uno statuto paradossale e autoreferente, l'immagine smette di introdurre il pensiero all'indifferenza tra prassi e teoria, tra sapere concettuale e azione politica. A partire dagli scritti successivi allo *Spazio letterario*, Blanchot sviluppa questa ambiguità attraverso un duplice punto di vista sui poteri del linguaggio. Da un lato, egli sostiene la verità del gesto platonico: ogni parola non può che nominare ineludibilmente l'Essere; la referenzialità stabilisce l'ente come ciò di cui si dà – si è data, si potrà dare, o si potrebbe dare – la presenza. Dall'altro lato, egli ammette però che la scrittura – il linguaggio in cui ci si riavvicina all'esperienza dell'immagine – solleva un'altra esigenza, che contraddice qualsiasi datità reale. La letteratura mira a produrre l'alterità in quanto tale, differenza che non è più riconducibile a nessuna sintesi, ma che anzi contraddice l'uso e la legittimità, pur non ricercando, anzi rifiutandosi di istituire una nuova forma di giustificazione. La concezione di Blanchot non mira dunque ad una rifondazione del pensiero metafisico a partire dall'esperienza poetica del linguaggio né, men che meno, alla restrizione con cui la metafisica ha vincolato i poteri del linguaggio. La sua ambizione è, se vogliamo, più radicale: egli cerca di

---

<sup>309</sup> Cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit. pp. 262-263.

pensare il rapporto di contraddizione reciproca tra i due punti di vista non come affermazione di uno dei poli contraddittori, bensì innanzitutto come rapporto. Nel rapporto di esclusione *aut-aut*, Blanchot mira a esibire il trattino che separa gli escludentisi. Questo tipo di rapporto<sup>310</sup> tra ciò che reciprocamente si esclude, non rimanda più ad alcun tipo di sintesi, né al soggetto, né all'oggetto, né tantomeno al soggetto-oggetto dialettico, o all'assoluto letterario romantico. Esso è il rapporto che il pensiero non possiede se non in ciò che è il suo purissimo rovescio, con ciò che non si lascia in alcun caso ridurre a pensiero e che, tuttavia, si dà a vedere in quella che si potrebbe definire l'impotenza essenziale del linguaggio: il poter-non-parlare della scrittura. Nei testi di Blanchot si moltiplicano i nomi per designare questo rapporto di pura alterità di cui il linguaggio, scomparendo, indica l'avvento: assenza, follia, disastro, altra notte... Questo rapporto senza rapporto, sintesi asintetica, dove le forme scorrono e s'interrompono in continuazione, viene riconosciuto come prima esigenza per la scrittura che si voglia rigorosa esperienza del Non-essere. Esigenza altra da ogni sapere e da ogni dominio; esigenza del neutro e del frammentario che si sottrae a ogni unità e a ogni identità:

L'esigenza del neutro tende a sospendere la struttura attributiva del linguaggio, ossia il rapporto implicito o esplicito con l'essere che nelle nostre lingue viene posto immediatamente appena si dice qualcosa. È stato spesso osservato – dai filosofi, dai linguisti, dai critici politici – che non si può negare nulla che non sia stato prima affermato. In altri termini, il linguaggio comincia sempre con l'enunciare, ed enunciando afferma. Ma è possibile che raccontare (scrivere) equivalga ad attirare il linguaggio in una possibilità di dire che dica senza dire l'essere né d'altra parte negarlo<sup>311</sup>.

Questa possibilità iperbolica diviene in Blanchot l'essenza stessa del linguaggio, non il suo abisso o la sua estasi mistica. Benché abbia rapporto con il silenzio, il neutro scrive. Il linguaggio umano si fonda nel rapporto neutro tra gli opposti, in un'originaria e creativa assenza di rapporto, il che equivale a dire: il linguaggio

---

<sup>310</sup> Il capitolo de *La conversazione infinita* in cui si menziona il parricidio platonico, si intitola, per l'appunto, *Il rapporto del terzo genere. Uomo senza orizzonte*. (Cfr. M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., pp. 80-90).

<sup>311</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 467.

umano – e di conseguenza il sapere – non ha alcun fondamento. Dato il linguaggio e profferita la prima parola, si pone automaticamente l'Essere, ma, contemporaneamente, nella sua stessa dicibilità viene a iscriversi e a comunicarsi anche l'assenza di fondamento, il Non-essere assoluto. Il linguaggio dice, senza dire, il rapporto impossibile tra questi due mondi; in esso, l'Essere si ripiega, si distorce e si sfonda. La parola è differenza prima e infinita, rapporto asimmetrico che non si lascia mai ricondurre né al monismo, né al dualismo, né al rapporto stesso. La concezione del linguaggio in Blanchot coincide, in fondo, con l'assunzione di un puro scetticismo: in cui è l'atto stesso di profferirsi che, per dirsi, viene a contraddirsi. La disunione e la differenza si rimbalzano all'infinito in un vortice che risucchia tanto la rappresentazione quanto la significazione.

La letteratura è la pratica attraverso cui il linguaggio, posto allo specchio, inizia a imitarsi e a sospendere la validità che gli viene attribuita. Dapprima il suo riferirsi alla presenza, in seguito il suo essere sintatticamente orientato e avere un senso e una direzione, poi ancora la differenza stessa e la spaziatura, i silenzi su cui si innalza: ogni funzione del linguaggio viene imitata e svuotata della sua autorità. La letteratura fa dunque esperienza di un'immagine di linguaggio in cui il tutto può essere detto, ma non può essere interdetto: il tutto continua a dirsi e a ripetersi oltre il "tutto detto", e nulla più si dice. Quando il linguaggio e il pensiero hanno infine compreso ed esaurito la totalità delle loro possibilità è allora che si fa sentire, in un'altra voce, l'esigenza del rapporto neutro. Allora inizia a scriversi il "fuori" dalla totalità del possibile: spazio impossibile che dischiude il frammentario.

Le Savoir au repos ; quelle que soit l'inconvenance de ces termes, nous ne pouvons laisser écrire l'écriture fragmentaire que si le langage, ayant épuisé son pouvoir de négation, sa puissance d'affirmation, retient ou porte le Savoir au repos. Écriture hors langage, rien d'autre peut-être que la fin (sans fin) du savoir, fin des mythes, érosion de l'utopie, rigueur de la patience resserrée<sup>312</sup>.

La concezione del linguaggio è la radice delle differenze tra le teorie di Schlegel e Blanchot. Questa prima differenza porta con sé non poche conseguenze e conduce le due linee di pensiero a divergere su ulteriori questioni fondamentali. Quelle che

---

<sup>312</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du desastre*, Gallimard, Paris 1980, p. 80.

interessano più da vicino la teoria dei frammenti sono essenzialmente due: il concetto di opera d'arte e la filosofia della storia.

## 2. L'opera d'arte

### Sublime, frammenti e inoperosità

L'incompletezza della poesia è necessaria. *Il suo compimento è = l'avvento del Messia.*, ovvero il fuoco stoico. Se in tal modo la fantasia ha vinto sulla riflessione, l'umanità è compiuta.

FRIEDRICH SCHLEGEL

La teoria del frammentario si sviluppa a partire da un ripensamento della potenza dell'immaginazione e del ruolo che essa gioca nella composizione (o scomposizione) delle facoltà pratiche e conoscitive del soggetto. L'esigenza di questo ripensamento – tanto in Schlegel, quanto in Blanchot – non sorge da interessi puramente filosofici, né da questioni di ordine sistematico. Questa esigenza proviene piuttosto dallo studio dei fondamenti teorici dell'arte e della letteratura, e da un'indagine sulle condizioni di possibilità dell'esperienza poetica. Pertanto, non è casuale che la critica principale che Blanchot muove alla teoria schlegeliana si concentri sull'interpretazione del frammento 206. Esso, infatti, rappresenta l'unica, ironica, “definizione” di frammento che Schlegel abbia mai fornito. In questa definizione, il frammento viene analogicamente rapportato all'opera: «Un frammento, al pari di una piccola opera d'arte, deve essere completamente isolato dal mondo circostante, e conchiuso in se stesso, come un riccio<sup>313</sup>». Il migliore approccio per una comparazione delle due teorie del frammentario consiste, dunque, in una disamina accurata della critica che Blanchot muove a Schlegel. Attraverso di essa, sarà possibile risalire al rapporto estetico e politico che il frammentario intrattiene con il concetto di opera d'arte, e mostrarne le rispettive forze e debolezze delle due teorie.

---

<sup>313</sup> A 206 [trad-mod].

## I. Blanchot legge Schlegel

Blanchot si occupa della teoria del frammento schlegeliana in due occasioni. La prima volta nel 1964, in un articolo (*L'atheneum*) dedicato all'interpretazione del gruppo romantico di Jena, e ripubblicato ne *La conversazione infinita*. Il pensiero di Schlegel viene in seguito citato ne *La scrittura del disastro*. In entrambe le occasioni, il giudizio critico di Blanchot può essere articolato in due momenti. Per un verso, al romanticismo di Jena viene riconosciuto il merito di avere inaugurato un nuovo pensiero dell'arte e dell'opera. Grazie al pensiero romantico, l'opera d'arte non è più determinata a partire dalle categorie della rappresentazione, ma come manifestazione singolare dell'essenza dell'arte. L'opera non è più uno specchio per il genio dell'artista (egli si riduce ad essere il suo esecutore, il suo officiante e, quasi, il suo sacerdote<sup>314</sup>). Ancor meno può definirsi a partire dalla sua bellezza che viene

---

<sup>314</sup> Per un'analisi archeologica del rapporto tra trascendenza (dell'assoluto), comunicazione e messa in opera, è inevitabile rimandare a G. Agamben, *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio*, Bollati Boringhieri, Torino 2012. Schlegel sembra abbracciare questa visione particolarmente nelle *Ideen*, e nella proposta di una religione dell'umanità. Molti dei frammenti che compongono quella raccolta vanno compresi nel senso di un'estensione della precedente concezione politico-artistica, verso un ideale religioso-politico: «Il religioso in quanto puramente tale è proprio solo del mondo invisibile. Come può apparire tra gli uomini? Sulla terra non può voler nient'altro che conformare il finito all'eterno, e dunque, abbia pure la sua attività qualunque nome, deve essere e restare un'artista». (I 16). «Il senso nascosto del sacrificio è l'annichilimento del finito, perché finito. [...] Tutti gli artisti sono dei Decii, e diventare un artista non significa nient'altro che consacrarsi alle divinità degli Inferi. Nell'entusiasmo dell'annientamento si manifesta per primo il senso della creazione divina». (I 131). Come si attesta nella dedica finale, le *Ideen* sono molto influenzate dalla concezione di Novalis, e dalla sua prospettiva mistica di discioglimento del singolo nell'assoluto. Nelle *Ideen* va altresì riconosciuto il primo nucleo del successivo sviluppo irrazionalista che formerà il tardo-romanticismo. Questa iniziale deriva del pensiero critico della Frühromantik proseguirà – attraverso una certa lettura di Hölderlin, Schopenhauer e Nietzsche – fino a sfociare nell'irrazionalismo del primo-novecento. La figura del poeta inizierà a ottenere una statura magico-religiosa. Il poeta sarà celebrato come vate del popolo, genio creatore e distruttore. Spesso l'arte sarà al centro di esperimenti comunitari ambigui (palese l'esempio del *George-Kreis*). L'opera d'arte si caricherà di valenze mitico-religiose; il culto, dell'eroe e del suo sacrificio in nome del popolo a cui il poeta dà voce e identità, mostreranno i loro terrificanti risvolti politici. È innegabile che Blanchot sia influenzato da alcune propaggini di questa

considerata come un semplice fenomeno accessorio. L'opera esiste di per sé, autonomamente: «fatta, essente», come dice Mallarmé. Tanto l'artista, quanto gli spettatori divengono dunque soltanto momenti esteriori al farsi opera dell'opera; l'atto poetico rimanda soltanto a se stesso e al proprio ambiguo autocostruirsi e autodistruggersi. Nei tentativi con cui i romantici provano a concepire l'opera come un'assoluta riflessione in se stessa dell'arte, Blanchot individua la nascita del concetto moderno di letteratura<sup>315</sup>. Egli sembra persino incline a trovare una piena concordanza tra il progetto romantico e gli obiettivi della sua stessa teoria critica, a condizione di riconoscere che il compito ideale del primo-romanticismo consiste

nell'introduzione di un modo del tutto nuovo di compimento, o meglio di una vera conversione della scrittura: la facoltà, per l'opera, non più di rappresentare ma di esistere, di essere tutto ma senza contenuti o con dei contenuti quasi indifferente, e di affermare in tale modo l'assoluto e insieme il frammentario, di affermare la totalità ma in una forma che, essendo tutte le forme, ossia al limite non essendone alcuna, non realizzi il tutto, ma lo manifesti sospendendolo, anzi infrangendolo<sup>316</sup>.

Nonostante l'apprezzamento, Blanchot sembra però rimanere scettico riguardo alle reali possibilità di questa interpretazione. Il suo favore incondizionato sembra

---

tradizione. Ciò risulta evidente soprattutto nella prima fase del suo pensiero (ancora largamente orientata da ideali reazionari e religiosi); ma è ancora chiaramente visibile intorno agli anni '40, quando diviene amico di Bataille. Di questa tradizione, egli si libererà – seppure soltanto parzialmente – soltanto più avanti, ma nel suo pensiero rimarrà sempre uno sfondo comunitario, e nella sua teoria estetica si manterrà un afflato religioso. A questo proposito si può cfr. J.L. Nancy, *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I*, trad. it. di R. Deval e A. Moscati, Cronopio, Napoli 2007, pp. 123-141; si cfr. anche J.L. Nancy, *La communauté désavouée*, Éditions Galilée, Paris 2014. I segnali più importanti di una critica a questa tradizione, in Blanchot vengono a coincidere con il volgersi della sua scrittura alle questioni del frammentario.

<sup>315</sup> Questa interpretazione blanchottiana riscuote l'approvazione di Nancy e Lacoue Labarthe. «Avec le romantisme théorique – avec ce que nous allons devoir caractériser comme l'institution *théorique* du *genre littéraire* (ou si lon veut de la littérature *même*, de la littérature en tant qu'absolu [...]).» (Ph. Lacoue-Labarthe e J.L. Nancy, *L'absolu littéraire*, cit., p. 11.). La “nascita” della letteratura dallo spirito della critica romantica viene ribadita da Lacoue-Labarthe in un breve saggio di quindici anni posteriore al testo sul romanticismo. Cfr. Ph. Lacoue-Labarthe, *The abortion of literature*, in «CR: The New Centennial Review», vol. 15, n. 3, tr. eng. di D. Cross, 2015, pp.1-16.

<sup>316</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 426.

accordarsi soltanto all'«essenza non romantica del romanticismo<sup>317</sup>». Nella temperie romantica, l'assoluto dell'arte sarebbe rimasto troppo invischiato nell'affermazione di una libertà soggettiva, intorbidato dalla tensione verso l'unità dell'assoluto. Blanchot legge la figura intellettuale di Schlegel come paradigma di questo intorbidamento romantico. Pur presagendo il nuovo compito ideale della letteratura, Schlegel non ne sarebbe stato all'altezza. La paradossalità dell'esigenza frammentaria, il suo caratteristico abbandono all'incompiuto sarebbe rimasto estraneo al suo pensiero, dominato dalla nostalgia per il compiuto, per l'opera perfetta. Se da un lato Blanchot elogia il movimento con cui il romanticismo tedesco inaugura la concezione teorico-riflessiva dell'arte, e si approssima alla sua essenza “non romantica”, dall'altro egli condanna Schlegel come autore tipicamente romantico, troppo romantico.

Le critiche dirette che Blanchot volge a Schlegel sono due: *a*) il pensiero di Schlegel giunge a teorizzare il frammentario per un'indulgenza verso il suo carattere dispersivo e disordinato. Il frammento schlegeliano si compiace dell'isolamento, dell'originalità e della propria soggettività. Esso è frivolo, velleitario, non sufficientemente rigoroso, e in fin dei conti poco serio. Dunque, *mutatis mutandis*, Blanchot accoglie la classica critica hegeliana: il pensiero di Schlegel sarebbe totalmente determinato dal momento soggettivo<sup>318</sup>. *b*) paragonando il frammento a un'opera d'arte, Schlegel riconduce il frammentario all'unità e alla chiusura di quest'ultima. Blanchot sostiene dunque che il frammento schlegeliano miri, per un verso, alla perfezione dell'aforisma, la frase perfetta che delimita il senso; per l'altro, a concepirsi soltanto come un momentaneo stato di sospensione della sintesi e dell'integralità dell'assoluto, prefigurando, oltre a questa provvisoria *tregua dei*, una conciliazione definitiva<sup>319</sup>. Questi due rilievi critici sfumano l'uno nell'altro in un frammento de *La scrittura del disastro*. Qui, Blanchot, sembra moderare il proprio biasimo verso le mancanze di Schlegel, e pare piuttosto interessato a leggervi un monito verso il proprio pensiero. La connotazione delle parole scelte e il tono retorico

---

<sup>317</sup> *Ivi*, p. 431.

<sup>318</sup> Cfr. *Ivi*, p. 433

<sup>319</sup> Cfr. *Ivi*, p. 434.



della frase suggeriscono che il suo giudizio sia però rimasto immutato. La critica blanchotiana acquisisce una bonaria condiscendenza, come se, ormai, tra le due visioni del frammentario regnasse una certa familiarità. Il profilo di Schlegel viene tratteggiato con il riguardo che si usa verso la memoria di un parente antipatico, ora scomparso.

L'exigence fragmentaire, exigence extrême, est d'abord tenue paresseusement comme s'arrêtant à des fragments, esquisses, études : préparations ou déchets de ce qui n'est pas encore une œuvre. Qu'elle traverse, renverse, ruine l'œuvre parce que celle-ci, totalité, perfection, accomplissement, est l'unité qui se complaît en elle-même, voilà ce que pressent F. Schlegel, mais qui finalement lui échappe, sans qu'on puisse lui reprocher cette méconnaissance qu'il nous a aidés, qu'il nous aide encore à discerner dans le moment même où nous la partageons avec lui<sup>320</sup>.

Prima di esaminare in modo più circostanziato la critica che Blanchot rivolge alla concezione del frammentario in Schlegel, è opportuno precisare la consonanza che la sua teoria critica possiede con il concetto d'arte, di opera e di letteratura che si sviluppa nel romanticismo di Jena. Tanto è nota la monotonia con cui Blanchot ribadisce la propria concezione dell'arte, quanto risulta difficile estrapolarne i fondamenti concettuali nella varietà dei testi critici in cui viene indirettamente esposta. La sua presentazione più chiara si trova nella parte settima de *Lo spazio letterario: La letteratura e l'esperienza originale*. L'assunto fondamentale della riflessione blanchotiana può essere così formulato: l'esperienza dell'arte è la chiave per accedere all'assoluto. Il pensiero di Blanchot si atterra sempre a questa ostinata certezza. Al contempo e con altrettanta certezza, egli sa che l'arte *non* può mai coincidere con l'assoluto e l'incondizionato. Il concetto d'arte è infatti intrinsecamente condizionato dalla necessità del suo apparire sensibile, dal dover fare (o farsi) opera; in quanto tal essa risulta essenzialmente determinata da un momento eterogeno e la sua esperienza non può dirsi assoluta senza cadere in immediata contraddizione. Non potendo ricusare l'apparenza che appartiene all'arte –il suo essere dissimulata e differita nel momento sensibile –, ma non volendo rinunciare alla dignità della propria esperienza, il pensiero di Blanchot muoverà a mettere in

---

<sup>320</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, cit., pp. 98-99.

questione il concetto stesso di assoluto. La sua teoria dell'arte va allora compresa come una mobilitazione generale della scrittura contro il verdetto dell'estetica hegeliana: «l'arte è per noi cosa passata». La teoria blanchotiana si sviluppa in strenua opposizione al movimento del pensiero dialettico e contro la fondazione di un sapere assoluto, per il quale la storia si compia nella trasparenza concettuale dello spirito, e venga realizzata nell'organismo dello stato e nell'organicità del pensiero filosofico. La strategia retorica con cui Blanchot oppone l'assoluto dell'arte al sapere assoluto hegeliano non mira a contraddire direttamente il sapere dialettico, poiché la logica dialettica può facilmente incorporare qualsiasi contraddizione in un'ulteriore sintesi<sup>321</sup>. Trova qui la sua origine il sospetto che Blanchot prova nei confronti del frammentario schlegeliano: il progetto del romantico sarebbe ancora troppo vicino alla soluzione dialettica e alla sintesi assoluta del sapere. L'assoluto dell'arte, attraverso la sua fondazione nell'immagine, sembra piuttosto indicare a Blanchot quella zona di persistenza che resiste al di fuori della posizione dialettica dei contrari; nella tenue oscurità dell'indistinto, in cui il positivo e il negativo si confondono, e non è più possibile discernere concettualmente il giorno dello spirito dalla notte in cui tutte le vacche sono nere:

L'opera trae la luce dall'oscurità, è in relazione con quanto non sopporta le relazioni, incontra l'essere prima che l'incontro sia possibile e dove la verità viene meno. [...] Il fondo, l'affondare, appartengono all'arte [e non alla verità]: quel fondo che *alle volte* è assenza di fondamento, puro vuoto senza importanza, *alle volte* è ciò a partire da cui ci può essere un fondamento – ma che *al tempo stesso e sempre* è anche l'uno e l'altro, l'intreccio del Sì e del No, il flusso e il riflusso dell'ambiguità essenziale [...]<sup>322</sup>.

---

<sup>321</sup> Ne *La scrittura del disastro*, Blanchot dichiara esplicitamente la strategia con cui la sua scrittura mira a sottrarre il pensiero alla dialettica del sistema hegeliano, a farlo scivolare al di "fuori" di essa, anche a costo di introdurlo nell'insensato: «On ne saurait "lire" Hegel, sauf à ne pas le lire. Le lire, ne pas le lire, le comprendre, le méconnaître, le refuser, cela tombe sous la décision de Hegel ou cela n'a pas lieu. Seule l'intensité de ce non-lieu, dans l'impossibilité qu'il y en ait un, nous dispose pour une mort – mort de lecture, mort d'écriture – qui laisse Hegel vivant, dans l'imposture du Sens achevé ». (M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, cit., p. 79).

<sup>322</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 249. La fedeltà incrollabile di Blanchot a questo principio può essere attestata da un breve passaggio della conversazione infinita: «Hegel da parte sua passa dal

Per quali vie Blanchot è giunto a intendere l'arte come il rovescio assoluto del sapere? Che cosa rende l'esperienza dell'arte prossima all'ambiguità essenziale in cui ciò che è assoluto è il paradosso, in cui vero e Non-vero, forma e informe, ancora non sono divisi, né divisibili nel giudizio? Quali sono i momenti teorici che giustificano l'idea dell'arte blanchotiana?

L'esperienza originale dell'arte coincide con la presentazione del paradosso assoluto, con la manifestazione dell'ambiguità essenziale all'arte. Per Blanchot questo è l'unico modo per rendere conto dell'esperienza che caratterizza la ricerca artistica a lui contemporanea (vale a dire per rendere conto della sua medesima esperienza in quanto scrittore<sup>323</sup>). Ma la ricerca artistica non si sviluppa in modo astratto: dato che ogni artista – ogni opera d'arte – tenta di esibire l'assoluto dell'arte, questi tentativi si rapportano sempre, inevitabilmente, a tutta la tradizione storica dell'arte e a ogni passato tentativo di esibirne l'assoluto. Nel movimento storico di questa tradizione, Blanchot rilegge la progressiva affermazione dell'essenza dell'arte. Questa lettura consiste in una parodia della presentazione storico-sistematica dell'estetica hegeliana:

Nel corso del tempo, sembra che avvenga una sorta di «dialettica» dell'opera e una trasformazione del significato dell'arte, movimento che non corrisponde a delle precise epoche storiche ma che risulta invece in relazione a forme storiche assai diverse. Limitandoci a tracciarne uno schema grossolano, è a tale dialettica che dobbiamo il cambiamento dell'opera, dalla pietra squadrata, dal grido ritmico dell'inno in cui essa annuncia e realizza il divino, alla statua in cui essa conferisce

---

Sí-No primordiale, da quello che abbiamo chiamato "l'errore" [...] alla forza della mediazione e al progredire della dialettica cosiddetta reale (ammettendo che in Hegel lo sia realmente e che non resti marcata dal duplice idealismo, speculativo ed empirico) solo con un salto che resta l'enigma degli enigmi. [...] Ma il problema rimane: come far sparire ciò che ha per essenza la sparizione?». (M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 223).

<sup>323</sup> A proposito del rapporto tra gli scritti critici e la scrittura artistica di Blanchot si cfr. P. De Man, *Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot*, in Id., *Blindness and insight. Essays in the Rhetorics of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, New York 1971, pp. 60-78.

una forma alle divinità, sino alle opere in cui rappresenta infine gli uomini, prima di rappresentare se stessa<sup>324</sup>.

Nonostante l'affermazione contraria di Blanchot, è facile notare come, questo “schema grossolano” si complichino e si intreccino, in diversi passaggi del testo, anche con una scansione storica dei modi di relazione dell'arte all'assoluto. Dapprima «nelle epoche in cui l'uomo non era ancora presente a se stesso<sup>325</sup>», l'arte è manifestazione della presenza delle divinità, il tempio è dimora degli dei<sup>326</sup>. Poi l'arte diviene «linguaggio in cui parla l'assenza degli dei<sup>327</sup>», prefigurazione della trascendenza e attesa del ritorno, e quando quest'assenza si approfondisce e diviene «oblio di se stessa», l'arte si fa opera dell'uomo, presentazione degli scopi più alti dell'umanità in generale, specchio del *homo faber*. È la storia stessa, intesa come il progressivo compimento della padronanza tecnico-filosofica dell'umano sul mondo, che cerca di esautorare l'arte e renderla un momento provvisorio di questo processo. E, tuttavia, l'arte sembra sopravvivere anche a quest'ultima forma di presentazione

---

<sup>324</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 240.

<sup>325</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>326</sup> La struttura e i riferimenti del capitolo settimo de *Lo spazio letterario* rendono evidente che Blanchot non sta soltanto sviluppando le proprie tesi in opposizione a Hegel, bensì intrecciando una discussione critica con il saggio sull'opera d'arte di Heidegger. La teoria dell'arte di Blanchot passa attraverso uno stretto impossibile: da un lato la Scilla dell'estetica hegeliana – con il suo decreto mortale per l'arte – dall'altro il gorgo del pensiero heideggeriano che, tramite la concezione del disvelamento, riporta l'arte all'originaria presenza del vero. Blanchot è fin troppo conscio del fatto che questo passaggio al limite tra i due mostri sacri della filosofia tedesca è votato al fallimento. Per questo motivo, egli tenterà di trasformare il concetto stesso di fallimento, e renderlo indiscernibile da quello di compimento. In fondo questa metamorfosi altro non è che la sua stessa idea di letteratura. Da un punto di vista ermeneutico, è interessante notare che Heidegger non compare mai in questo capitolo. Quando il suo nome non può non essere menzionato, il testo lo apostrofa con una strana perifrasi: egli è il «filosofo contemporaneo che definisce la morte come possibilità estrema dell'uomo» (M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit. p. 249). Questa reticenza può essere un segnale di quanto, all'epoca de *Lo spazio letterario*, il progetto blanchotiano si collocasse ancora nelle prossimità del pensiero di Heidegger. In questo periodo, Blanchot è ancora lontano dal liquidare nella sua teoria i concetti di “autentico”, di “origine” e di “identità”. Questa liquidazione si compirà soltanto nell'ultima fase del suo pensiero. Si cfr. ad esempio M. Blanchot, *L'Écriture du desastre*, cit., pp. 148-170.

<sup>327</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 226.

dell'assoluto, «non riesce a contentarsi di questa trasformazione umanista che le riserva la storia. [...] Quel che cerca, ciò che tenta di compiere, è l'essenza dell'arte stessa<sup>328</sup>». Dev'essere qui riconosciuto il punto di svolta della teoria blanchotiana, il punto in cui essa cerca di sottrarsi alla presa dialettica hegeliana. Se per Hegel lo sviluppo del concetto di arte si articola storicamente come un momento del processo dialettico totale – e in quanto momento di questo processo, l'arte è totalmente determinata dalla forza negativa sintetizzante della storia dello spirito –, per Blanchot, invece, il momento di negazione che pertiene all'arte non si lascia comprendere dalla «fatica del concetto» e dal «travaglio del negativo» che esso sviluppa. L'arte non è una semplice “operazione” della negazione, ne è bensì il motore segreto: l'opera d'arte precede ogni negazione, così come ogni affermazione. La negatività che si manifesta nell'opera d'arte consisterebbe in un'infinita approssimazione alla paradossale (e inconcepibile) indifferenza dei contrari, che, secondo Blanchot, anticipa la negazione determinata della dialettica hegeliana. L'arte abita nello spazio originario dell'indifferenza – spazio che viene prima di qualsiasi *Urtheil*, prima di ogni taglio originario del giudizio. Essa ha a che fare con «l'immediato che esclude ogni immediatezza come ogni mediazione<sup>329</sup>». Nella teoria di Blanchot, l'esperienza dell'arte apre il dominio della persistenza intesa come ritmico scomparire di ogni determinato<sup>330</sup>. Nel suo dissimularsi e offrirsi come strumento per la presentazione sensibile delle forme e dell'assoluto, l'opera non fa che produrne, riprodurne, e perpetuarne l'assenza.

---

<sup>328</sup> Ivi, p. 227.

<sup>329</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit. p. 47. Blanchot sta qui citando *Das Höchste*, il noto frammento di Hölderlin. La questione del rapporto impossibile all'immediato si lega inscindibilmente al fatto che l'arte abbia il suo fondamento nelle ambiguità della facoltà dell'immaginazione. Infatti, dopo la citazione holderliniana, il testo di Blanchot prosegue: «La presenza immediata è presenza di ciò che non può essere presente, presenza del non accessibile, presenza che esclude o trascende sempre il presente. In altri termini l'immediato [...] è infinita presenza di ciò che resta radicalmente assente, presenza sempre infinitamente diversa nella sua presenza [...]». (*Ibidem*) Con questa ripetuta serie di ossimori, Blanchot non sta che confermando la propria teoria dell'arte come assoluto.

<sup>330</sup> Blanchot sembra non considerare l'altro momento della persistenza, ovvero il ritmico *comparire* dei determinati. Il pensiero di Schlegel è, al contrario, molto più attento e interessato a questo aspetto produttivo.

Ma allora cosa rimane da dire all'opera? Lei che è stata parola degli dèi, parola dell'assenza degli dèi, lei che è stata parola giusta ed equilibrata dell'uomo, poi parola degli uomini nella loro diversità, poi parola degli uomini rinnegati, di coloro che non hanno parola, poi parola di quel che nell'uomo non parla, del segreto, della disperazione dell'estasi. Cos'è che si è sempre sottratto al suo linguaggio? Lei stessa. Quando tutto è stato detto, quando il mondo si impone come verità del tutto, quando la storia vuole compiersi nella conclusione del discorso, quando l'opera non ha più nulla da dire e scompare, è proprio allora che l'opera vorrebbe parlare e l'esperienza diviene la ricerca dell'essenza dell'opera, l'affermazione dell'arte, la preoccupazione dell'origine<sup>331</sup>.

In Blanchot, l'opera d'arte diviene il paradigma per quella «*negativité sans emploi*», in cui il suo amico Bataille credeva di riconoscere la più nitida confutazione del sistema hegeliano<sup>332</sup>. L'esperienza originale dell'arte comincia quando è la sua stessa presentazione negativa a essere messa in questione artisticamente. Data la capacità riflessiva del linguaggio – e per la sua fondazione poetica nell'immagine – è nella letteratura che ciò può avvenire nel modo più manifesto<sup>333</sup>. La negatività senza opera, si rivolge su di sé, e, nella sua paradossale autoreferenza, si moltiplica all'infinito, nel «molto cattivo infinito<sup>334</sup>» di romantica memoria. Questo rivoltarsi infinito dell'opera in se stessa – questo appropriarsi dell'espropriazione – si eterna come processo inesauribile di sparizione. La letteratura incomincia quando riconosce la sua essenza in questa scomparsa affermativa. Si potrebbe altrettanto dire che essa non ha

---

<sup>331</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 241.

<sup>332</sup> Si cfr. G. Bataille, *Choix de lettre. 1917-1962*, a cura di M. Surya, Gallimard, Paris 1997, pp. 131-137.

<sup>333</sup> « Admettons que la littérature commence au moment où la littérature devient une question ». (M. Blanchot, *La part du feu*, cit., p. 293). La preminenza che Blanchot riserva alla scrittura e alla letteratura può essere messa in relazione al fatto che la materia linguistica, con la sua necessaria mediazione dell'oggetto, renda più apparenti, rispetto alle altre arti, i paradossi che si celano nel concetto di presentazione immediata. Del resto, questa scelta preferenziale vale allo stesso modo per il pensiero schlegeliano: «Quando egli [Schlegel] parla d'arte, egli pensa innanzitutto alla poesia e, nel periodo che qui viene preso in esame, le altre arti lo hanno interessato pressoché solo in relazione a essa. [...] è molto probabile che la legge fondamentale della poesia, ai suoi occhi, valesse per tutta l'arte». (W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., p.p. 45-46).

<sup>334</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 250. [Trad. mod.]

alcun principio se non la contraddizione: l'opera d'arte abita nell'impossibilità di riconoscersi in quanto tale, e nell'esigenza di essere *così* riconosciuta.

Ritorniamo all'interpretazione del romanticismo che Blanchot offre del romanticismo. Quando nel suo scritto sull'*Athenaeum*, egli afferma che per rinnovare «i primi assalti romantici» all'assoluto, più che all'onirismo, si dovrebbe badare all'«esigenza quasi astratta, posta dalla poesia, di riflettersi e di realizzarsi nella *sua* riflessione» e precisa che il concetto romantico di poesia non coincide con «l'arte poetica, che è un sapere annesso, ma del cuore stesso della poesia, che è il sapere, della sua essenza, che è di essere ricerca e ricerca di se stessa», egli sta obliquamente ammettendo che l'esperienza originale dell'arte – così come lui la teorizza – sorge per la prima volta a Jena. A proposito di questa ammissione devono essere svolte alcune considerazioni. Innanzitutto, va sottolineato il cambiamento di prospettiva che essa implica nel pensiero di Blanchot. È vero che il romanticismo tedesco ha sempre rappresentato una tappa fondamentale nella ricostruzione blanchotiana dello sviluppo storico-concettuale dell'arte. Ma la svolta romantica veniva sempre associata alla risoluzione dell'arte nel potere assoluto (e vano) del soggetto geniale, secondo i dettami di un *cliché* interpretativo che, come abbiamo accennato, si radica nella critica hegeliana. Fino al 1964, anche per Blanchot la figura dell'artista romantico si riassume nella figura dello stoico pago di essere libero in catene; nei vagheggiamenti impotenti, e nelle velleitarie ambizioni dell'anima bella. L'artista romantico viene riconosciuto sovrano e padrone della propria forza creativa, ma la sua potenza si compiace del solo riflesso soggettivo; la sua sovranità è senza regno, vale a dire essa non fa opera. Non nel senso di una radicale assenza d'opera (per come la propone il concetto di *désœuvrement*), quanto piuttosto in un ritrarsi poetico nella soggettività alienata<sup>335</sup>. Solamente nell'articolo su *Athenaeum*, questa mancanza di opere – pur senza confutare la precedente interpretazione – sarà attribuita al presentimento romantico dell'esperienza originale dell'arte, come assoluta autoriflessione del negativo. L'occasione materiale per questo ripensamento è determinata da una maggiore conoscenza dei testi critici e teorici del primo-romanticismo tedesco. A

---

<sup>335</sup> Cfr. *Ivi*, p. 224. Si cfr. anche, M. Blanchot, *Il libro a venire*, cit., p. 40. In quest'ultimo testo, l'aspirazione romantica viene spesso accostata anche all'occultismo e all'esoterico.

partire dai materiali che Blanchot utilizza nei propri testi, si può legittimamente dubitare del fatto che egli possedesse una conoscenza puntuale e rigorosa del movimento romantico di Jena. Egli ha sicuramente letto Jean Paul e Novalis (autori a cui, probabilmente, egli si approssima grazie al surrealismo); conosce il fondamentale scritto di Béguin; inoltre, è indubitabile la profonda passione blanchotiana per la poesia di Hölderlin e per Goethe. Tuttavia, gli scritti schlegeliani del periodo preromantico e romantico devono essergli per lungo tempo rimasti ignoti; Blanchot non dimostra mai di avere una profonda conoscenza della teoria critica che si sviluppa nel primo romanticismo. Nel 1963, viene ripubblicata, in versione completa, una raccolta di scritti romantici a cura di Armel Guerne. È in seguito alla lettura di questo libro, che Blanchot sembra colmare parzialmente la propria interpretazione del progetto romantico. È soltanto da questo momento che egli è in grado di scorgere nel gruppo di Jena l'inaugurazione del concetto moderno di letteratura: la "nuova" esigenza artistica di ricerca assoluta dell'assoluto<sup>336</sup>. Quando Blanchot nomina «l'essenza non romantica del romanticismo<sup>337</sup>», la pregnanza teorica della sua affermazione è assai circoscritta. Essa potrebbe assai facilmente riferirsi alla tradizione stereotipata del primo romanticismo (che meglio si adatta all'atmosfera del romanticismo tardo di Heidelberg); se così non fosse, la *boutade* è comunque frutto di una conoscenza limitata degli scritti del romanticismo di Jena<sup>338</sup>.

---

<sup>336</sup> L'ipotesi che Blanchot si avvicini agli scritti di Schlegel soltanto attraverso la mediazione di Guerne è supportata anche da un ulteriore argomento. Come ha malignamente notato Todorov, nell'articolo sull'*Athenaeum*, Blanchot, citando il frammento 53, conserva la svista traduttiva di Guerne che sostituisce il verbo "verbinden" con il francese "perdre". Ciò è quantomeno una testimonianza per il fatto che Blanchot, che spesso legge i testi tedeschi nella versione originale, non avesse una conoscenza approfondita della lettura dei frammenti schlegeliani. Si cfr. T. Todorov, *Reflexions on Literature in Contemporary France*, trad. ing. di B. Braunrot, in «New Literary History», vol 10, n. 3, 1979, p. 520. Un'interpretazione speculativa dei successivi sviluppi di questo errore nel pensiero di Blanchot può trovarsi in L. Hill, "A Fine Madness". *Translation, Quotation, the Fragmentary*, in H. Opelz e J. McKeane (a cura di), *Blanchot Romantique*, cit., p. 229-231.

<sup>337</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 431.

<sup>338</sup> In un brano de *L'absolu littéraire*, Lacoue-Labarthe e Nancy sono costretti a una vera e propria acrobazia concettuale nel tentativo di non distruggere completamente le fragili fondamenta del giudizio di Blanchot: «C'est la très mince mais tranchante particularité de cette mutation que le motif (et non la forme, ni le genre, ni l'idée) du fragment nous a continûment menés à apercevoir, sans



Il “romanticismo” a cui Blanchot pensa non è certamente quello presentato da Benjamin nella sua dissertazione del 1920. Se valutiamo l’immagine del movimento romantico muovendo dalle analisi condotte del filosofo tedesco, allora le analogie tra il percorso schlegeliano e quello blanchotiano diviene impressionante. Questa somiglianza strutturale è, tuttavia, rimasta per lo più impensata in Blanchot, oppure è stata apertamente rigettata in base a una lettura del movimento di Jena che, nonostante la sua acutezza critica, non può che dirsi “approssimativa”.

---

pourtant nous la donner à voir. Il s'agit là, plutôt que d'une mutation d'ailleurs, d'un déplacement ou d'un décalage infimes qui font sans doute ce qu'il y a de plus romantique - de plus moderne, par-delà toute modernité - dans le romantisme, et qui sont pourtant ce que le romantisme ne cesse d'occulter lui-même, derrière l'Idée même de romantisme, et de modernité ». (Cfr. Ph. Lacoue-Labarthe e J.L. Nancy, *L'absolu littéraire*, cit., p. 80).

## II. Il soggetto sublime

Nelle ultime pagine de *Lo spazio letterario* emerge una delle questioni in cui l'analogia tra la teoria blanchotiana e quella romantica si manifesta nel modo più perentorio. Essa può essere brevemente definita come la questione del sublime. Abbiamo già visto che il movimento con cui l'opera d'arte cerca di esibire, in se stessa, l'essenza dell'arte, conduce la riflessione critica verso l'infinito, in un processo di combustione della forma determinata dell'opera che tende all'informe, e alla sua stessa sparizione. La teoria critica romantica ha concepito questo tipo di riflessione come il rapporto tra l'autolimitazione formale dell'opera (il genere a cui appartiene) e l'idea dell'arte. Esso viene a svilupparsi attraverso stadi successivi di potenziamento e debordamento generico (avvenga esso attraverso l'ironia, oppure nella mescolanza prosaica delle forme nel romanzo, o, ancora, rimandi alla autocomprensione critica dell'opera<sup>339</sup>). Senza saperlo, Blanchot eredita questa visione negativo-riflessiva dell'opera d'arte. Tuttavia, dopo cent'anni di influenza storica del romanticismo su ogni forma di esperienza artistica e poetica, la situazione critica è ovviamente del tutto differente. Blanchot, per esempio, non ha alcuna necessità di giustificare l'assoluto riflessivo di fronte alla forma limitata dell'opera d'arte: questo regno dell'espressione è già stato conquistato proprio grazie agli sviluppi artistici del pensiero romantico. I termini del suo problema sono rovesciati rispetto a quelli che s'imponevano alla teoria schlegeliana. Per Blanchot non si tratta più di giustificare il superamento critico-poetico della forma limitata dell'opera nel suo progressivo sviluppo verso l'assoluto; ciò che conta è piuttosto affermare l'essenziale impossibilità di qualsiasi presentazione attuale dell'infinito.

L'opera contemporanea non ha altra fede all'infuori di sé, e questa fede è passione assoluta per ciò che dipende da lei suscitare, di cui tuttavia lei sola non può far altro che scoprire l'assenza, quel qualcosa che essa ha il potere di rendere manifesta solo dissimulando a se stessa che ne è in cerca; [...] è l'impossibile che si sta prefiggendo di cogliere, e lei stessa non può realizzarsi allora se non attraverso una ricerca

---

<sup>339</sup> Cfr. W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., pp. 100-113.

infinita, poiché è proprio dell'origine il fatto di essere sempre velata da ciò di cui è l'origine<sup>340</sup>.

Fede assoluta nell'arte, il che significa fede assoluta nell'esperienza dell'impossibile; fede nella pura manifestazione dissimulata di un'assenza che precede ogni positivo, così come ogni negativo. Come si è già avuto modo di affermare, Blanchot – seguendo da vicino il pensiero di Heidegger – pensa l'impossibilità dell'esperienza attraverso il paradigma della morte. La morte è una figura per «la possibilità dell'impossibilità». Tuttavia, mentre Heidegger vede nella morte la possibilità più autentica del *Dasein* – l'autentica possibilità di un'appropriazione della finitudine ed un'esperienza originale del negativo come disvelamento del vero e della presenza –, secondo Blanchot l'esperienza originale dell'arte consiste nella privazione di questa stessa possibilità. L'impotenza dell'uomo dinanzi alla propria morte non si trasforma nella padronanza del soggetto attivo che, in un passaggio al limite, si riferisce all'infinito. La morte non segna più il confine da superare per passare dalla sfera del profano a quella del sacro, dall'esistenza inautentica alla sua forma autentica. Essa non traccia più nemmeno la differenza tra lavoro produttivo e arte improduttiva: la morte coincide con l'assoluta espropriazione, con l'esilio dell'uomo dagli ordini del vero, della presenza, della storia, e di qualsiasi fine. L'esperienza impersonale di questa morte non diviene il simbolo e la promessa dell'infinito nell'esistenza dell'uomo; l'infinito corrompe l'essenza stessa del soggetto finito, è un'esperienza che elimina il soggetto dell'esperienza, e con ciò il suo stesso darsi diviene un insolubile paradosso. Questo paradosso si riverbera nella relazione a sé del soggetto (in un'autocoscienza che è sempre sdoppiata e che non conviene mai con se stessa, il cui paradigma può ritrovarsi in alcuni romanzi e racconti di Blanchot), e nella relazione tra “soggetto” ed “Altri”. Nell'istante in cui «si muore», «l'istante è revocato» e si accede (ma il problema persiste nella ripetizione di questo “si” impersonale: chi muore? Chi accede?) al tempo dell'«errore subdolo, indistinto, indisponibile, a partire dal quale l'indeterminatezza destina il tempo alla stagnazione sfibrante della ripetizione<sup>341</sup>».

---

<sup>340</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 243.

<sup>341</sup> *Ivi*, p. 251.

La “chiacchiera” insensata, il vano ripetersi del “si dice”, così come del “si muore”, divengono l’emblema stesso della verità dell’esperienza artistica: la verità non è presentazione simbolica dell’infinito nel finito, ma l’infinito ripetersi del finire inautentico: la morte come assoluta espropriazione, senza alcun contraccolpo o ritorno del soggetto in sé, senza alcuna comunità possibile tra sé e Sé.

Nella sua determinazione estetica, il rapporto tra finito e infinito, si chiama sublime. Il problema del sublime gioca quindi un ruolo centrale tanto nella infinita riflessione romantica, quanto nell’esperienza dell’originale impotenza che caratterizza l’opera d’arte in Blanchot. Infinito e impotenza sono i caratteri propri che definiscono i due modi del sublime kantiano: il sublime matematico e il sublime dinamico. Il primo si riferisce alle idee regolative della conoscenza intellettuale. La tensione a comprendere in una sintesi formale estetica le grandezze spaziali e spazio-temporali potenzialmente infinite che l’intelletto le propone, estende l’immaginazione al di là delle sue possibilità: lo sforzo con cui l’esibizione cerca di innalzarsi alla grandezza assoluta, lacera la potenza riunificante dell’immaginazione, che “ricade” su sé stessa, e si ritrova smembrata dalla tensione eccessiva che l’idea di totalità della ragione le richiedeva. Il secondo tipo di sublime, quello dinamico, si riferisce all’esposizione sensibile dell’idea assoluta della libertà. Questo riferimento non avviene più attraverso la rappresentazione impossibile di una grandezza infinita, bensì attraverso la sopportazione della rappresentazione di una potenza che è smisuratamente più forte del soggetto. La rappresentazione del sublime dinamico è terribile e va sopportata perché rappresenta, esteticamente, al soggetto la sua assoluta impotenza e lo confronta con la propria fragilità e insignificanza: con l’irrepresentabilità stessa della propria morte. Verità della natura/Impossibilità di una sintesi dell’infinito; Libertà del soggetto pratico/Impotenza del soggetto empirico, sono le due coppie antinomiche che definiscono la dialettica del sublime. I primi poli delle due coppie, nel vocabolario kantiano, sono idee e, pertanto, esse non possono essere esibite direttamente dalla facoltà sintetica dell’immaginazione<sup>342</sup>. Di esse è possibile soltanto una rappresentazione indiretta, che esige dall’immaginazione la propria abnegazione; quest’ultima si manifesta nei secondi poli delle coppie. Il sublime come

---

<sup>342</sup> Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, Laterza, Bari 1997, p. 209.

dice Kant è un piacere *negativo* dell'immaginazione che sacrifica la propria illusoria libertà dinanzi al soprasensibile<sup>343</sup>: davanti ai misteri della natura e al sacro. Le due immagini sublimi che, secondo Kant, rappresentano il limite soprasensibile dell'immaginazione sono Iside, la vergine velata<sup>344</sup>, e il divieto mosaico di farsi immagine<sup>345</sup>. Lacoue-Labarthe ha commentato questi emblemi kantiani nel modo seguente:

Or ce qui se produit ici, avec la sentence d'Isis – et c'est probablement la raison pour laquelle elle a tant fasciné – c'est que disant la vérité sur elle-même, disant la vérité de la vérité et se dévoilant comme la vérité, la vérité (le dévoilement) se dévoile comme l'impossibilité du dévoilement ou la nécessité, pour l'être fini (mortel), de son voilement. Parlant d'elle-même, se dévoilant, la vérité dit que l'essence de la vérité est la non-vérité – ou que l'essence du dévoilement est le voilement. La vérité (le dévoilement) se dévoile comme se voilant<sup>346</sup>.

Come si può ben vedere, siamo qui nelle più strette vicinanze di quella originario velamento che l'arte produce secondo la teoria di Blanchot. La ricerca artistica, pensata nella sua essenza, sarebbe quindi una ricerca del velo in se stesso, al di là di qualsiasi assoluto esso possa celare: il velo si solleva e di nuovo si rivela, e poi di nuovo si svela, in un infinito processo (o regresso) che coincide con lo svelamento di nulla e con una (vana) critica dell'assoluto.

È risaputo il fatto che la teoria schlegeliana ricomprenda il sublime all'interno della categoria del bello<sup>347</sup>. Ciononostante, la categoria del sublime, in quanto rapporto del finito all'infinito, permea tutto il pensiero romantico. Si può anzi sostenere che la strategia romantica consista nel «pensare questo stesso sentimento [del sublime] – rifletterlo [...]. Nel soggetto come artificio costruttivo si riverbera un'eco (una riflessione estrema) del *Grund* da cui emerge lo stesso spirito: il suo iniziare come coscienza. [...] il velo di Iside è smosso, non tolto in un gioco inconcluso tra *dynamis*

---

<sup>343</sup> Cfr. *Ivi*, p. 211.

<sup>344</sup> Cfr. *Ivi*, p. 309.

<sup>345</sup> Cfr. *Ivi*, p. 223.

<sup>346</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, *La vérité Sublime*, in A.A.V.V., *Du sublime*, Belin, Paris 1988, p. 125.

<sup>347</sup> Cfr. G. Pinna, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Centro internazionale studi di estetica, Palermo 2007, pp. 41-50.

immaginativa e pensiero del limite. In tale limite consiste il tempo in-finito tra la velatura e lo svelamento, quello stesso tempo in cui si dilata poeticamente la coscienza romantica<sup>348</sup>». Se in Novalis questa riflessione avviene nel complesso rapporto riflessivo tra soggetto e natura, in Schlegel la riflessione sul sublime si declina nella pura sfera dell'estetico.

È l'idea di infinito, su cui Schlegel costruisce il concetto romantico di poesia, a costituire il punto di contatto tra sublime e brutto ed a porre in relazione, se pur implicitamente, bellezza sublime e modernità<sup>349</sup>.

La relazione che connette la bellezza sublime e la modernità va articolata, nel pensiero di Schlegel, in rapporto alla relazione che riconosce il compimento della bellezza nel mondo classico. Ciò significa che, mentre i generi poetici della classicità si rapportano come forme determinate e membri che si compongono organicamente fino a comporre l'idea dell'arte, il genere romantico, nella sua autoriflessione critica, deborda i limiti generici e nella sua incompiutezza tende a dare una presentazione immediata (per quanto infinita e inconcludente) dell'assoluto. Il rapporto di forze impari e di sacrificio dinanzi all'assoluto soprasensibile viene trasferito dal regno della morale, a quello dell'arte e della rappresentazione: l'impotenza si traduce in infinità. La forma limitata dell'opera, entrando in contatto con l'assoluto dell'arte, è scossa da un tremito, come se fosse percorsa da una scarica elettrica che ne scioglie i legami compositivi, e che la spoglia della sua bella apparenza. Soltanto in questo tremito infinito della critica, Schlegel ricomprende l'opera d'arte all'interno del progressivo divenire dell'idea dell'arte.

In Blanchot la questione del sublime si pone in modo ancora differente. Anche in questo caso, assistiamo al ribaltamento dei termini del problema critico schlegeliano. La critica di Schlegel mira alla comprensione dell'opera esistente tramite il suo riferimento storico-critico all'assoluto dell'arte. Blanchot, al contrario, interroga l'atto poetico come l'impossibile desiderio di dare forma all'infinito. Il sublime blanchotiano si manifesta nell'impotenza del desiderio soggettivo di fronte alla

---

<sup>348</sup> F. Desideri, *Il velo dell'autocoscienza: Kant, Schiller e Novalis*, in «Atque», n. 16, 1997, pp. 34-35.

<sup>349</sup> G. Pinna, *Il sublime romantico. Un concetto sommerso*, cit., p. 45.

terribile potenza negativa dell'opera che impedisce, nella sua paradossale neutralità, qualsiasi sintesi limitata: l'infinità si ritraduce in impotenza. Ora, nel sentimento kantiano del sublime, il soggetto empirico, posto dinanzi alla propria impotenza assoluta, accede alla rappresentazione negativa della libertà che lo determina in quanto rappresentante dell'umanità.

l'impossibilità di resistere alla potenza naturale ci fa conoscere la nostra debolezza in quanto esseri della natura, [...] ma ci scopre contemporaneamente una facoltà di giudicarci indipendenti dalla natura [...] da cui deriva una facoltà di conservarci ben diversa da quella che può essere attaccata e messa in pericolo dalla natura esterna; perché in virtù di essa l'umanità della nostra persona resta intatta, anche quando dovessimo soggiacere all'impero della natura<sup>350</sup>

Il passaggio tra gli ordini trascendentalmente separati della necessità naturale e della libertà morale – la subordinazione del primo al secondo – viene a compiersi attraverso il sentimento estetico del sublime e l'introduzione del concetto universale di umanità. Nell'introduzione di questo concetto “universale” di umanità, è contenuto, *in nuce*, il progetto post-illuminista di un'educazione estetica dell'uomo alla propria libertà; con questo concetto di umanità si determina la posta politica che la riflessione estetica viene acquistando nella storica debolezza della borghesia tedesca. Blanchot, vive in un'epoca dove il fallimento politico della borghesia è palese, e dove le speranze riposte nella cultura, e nell'idea di umanità sono decisamente in fase calante. Il suo concetto d'arte e di esperienza estetica si è già privato di ogni speranza nel progresso storico e si è già sottratto al suo impiego nell'estensione dei domini dell'uomo sulla natura. L'esperienza estetica dell'assoluta impotenza del singolo, della sua mortalità, non accede al soprasensibile della libertà umana come possibilità assoluta dell'uomo – che, logicamente, viene fatta coincidere con la fine dell'arte che ha assolto il suo compito propedeutico –, bensì alla morte impersonale del Terrore rivoluzionario, all'impossibilità per l'artista di rendere umano il morire, di appropriarsi infine della morte come potenza. L'unica relazione alla morte è quella neutra di un abbandono all'espropriazione. La morte dell'artista (o, nella sua nota variazione, “la morte dell'autore”) si esprime e si differisce nella

---

<sup>350</sup> I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., pp. 194-195.

coazione a ripetere la propria morte come impossibilità di morire. La distinzione tra le concezioni sembrerebbe rintracciabile, quindi, nella diversa attitudine dei due autori verso la storia. Durante il suo periodo romantico Schlegel guarda alla storia con speranza, mentre nelle analisi di Blanchot sembra predominare la disillusione verso l'attuazione storica dell'ideale. Va tuttavia sottolineato che, pur nella differente prospettiva, speranza e disillusione condividono il giudizio critico e negativo sullo stato attuale: entrambi gli autori concepiscono l'utopia dell'arte come ancora non realizzata o come del tutto irrealizzabile nell'attualità politica.

Si potrebbe essere tentati di riconoscere una differenza più radicale tra la teoria romantica dell'arte e il pensiero di Blanchot. Questa differenza si verrebbe a mostrare nella forma del rapporto che gli autori istituiscono con il sentimento del sublime. Mentre, attraverso il suo concetto di critica, Schlegel sembra interrogare i rapporti tra opera d'arte moderna e assoluto dell'Arte secondo lo schema del sublime matematico kantiano e, tutto sommato, conformandosi ad esso, Blanchot, parrebbe mirare a sospendere la possibilità di passaggio tra natura e libertà che si compie nel sublime dinamico. Egli rifiuta la preminenza della libertà (dell'uomo) sulla natura, ma non accetta nemmeno la riduzione naturalistica della libertà umana a necessità naturale. Ciò che nella sua teoria connette l'atto poetico all'assoluto dell'opera è un'impensabile neutralizzazione di questo rapporto. Questa distinzione tra i due autori, tuttavia, traballa non appena si tenga conto che, in Schlegel, la questione risulta assai più complicata da interpretare. Le prime difficoltà sorgono non appena si prendano in conto anche le *Ideen*. Il rapporto tra finito e infinito, viene qui declinato attraverso la figura dell'artista che, rispetto ai precedenti frammenti, guadagna in consistenza e assume un ruolo di mediatore tanto tra l'opera e l'assoluto, quanto tra l'uomo singolo e l'umanità. Il poeta, tramite la sua arte, diviene agli occhi di Schlegel il maestro iniziatico ai misteri della religione dell'umanità, che egli comunica nel sacrificio di sé. Diviene così chiaro che, nel contesto delle *Ideen* il pensiero dell'infinità di Schlegel viene a ricollocarsi molto più vicino al motivo politico-religioso (comunitario) che struttura il sottotesto della questione del sublime dinamico. Resta allora da indagare se nel progetto dei primi *Fragmente* la questione politica del sublime dinamico non fosse già pensata secondo un criterio che non è riconducibile allo schema kantiano: un criterio di rapporto tra la parte e il tutto dove



la parte non è totalmente riassunta nel tutto, nella fusione e dissipazione nell'assoluto, e dove il tutto non si lascia mai cogliere nella sua unitaria totalità, bensì soltanto attraverso l'accumulazione e la comunicazione reciproca delle differenze.

L'intreccio tra arte e progetto politico-morale, che Schlegel cerca di compiere nelle *Ideen*, viene presentata con grande acribia nell'interpretazione di Lacoue-Labarthe e Nancy:

Si les *Idées* vont dans le sens, répétons-le, d'un approfondissement, celui-ci affecte, en priorité le problème que nous n'avons pas cessé de voir se poser *comme* le romantisme lui-même et qui n'est pas autre chose que le problème de la constitution ou de la formation du sujet<sup>351</sup>.

[...] ce que revendiquent pour leur compte Schelling et Schlegel [...] ce n'est rien d'autre [...] que ce que visse la métaphysique spéculative elle-même. Mais dans l'art, – et dans la forme. La religion, autrement dit, c'est l'art lui-même, mais l'art désormais pensé comme la *Darstellung* (absolue, sans reste) de la vérité. [...] la vérité, dont l'accès théorique est rejeté à l'infini est, dans l'œuvre et comme œuvre (c'est-à-dire aussi dans l'artiste et comme l'artiste, et donc dans ce qu'il faut bien appeler le « sujet-œuvre ») son infinité même<sup>352</sup>.

La comprensione della portata teorica che il frammentario assume all'interno del progetto romantico dipende essenzialmente da come si interpreta il movimento che porta Schlegel a passare dai *Fragmente*, pubblicati nel secondo fascicolo di *Athenaeum*, alle *Ideen* del quinto. La lettura di Nancy e Lacoue-Labarthe si basa su di un'ipotesi ben esplicitata: le *Ideen* consistono in un approfondimento e uno sviluppo del progetto abbozzato nei *Fragmente*. Certamente, come gli autori assicurano in un breve inciso, nulla esclude la possibilità di vedere in questo passaggio un'involuzione, ma – «*abordé sous l'angle, qui est le notre ici, de la question de l'œuvre*<sup>353</sup>» – l'apertura delle *Ideen* a motivi mistico-religiosi diviene una chiara manifestazione del fatto che il centro del romanticismo di Jena, nonostante tutte le sue ambivalenze, debba essere situato nell'aspirazione all'auto-generazione

---

<sup>351</sup> Ph. Lacoue-Labarthe e J.L. Nancy, *L'absolu littéraire*, cit., p. 190.

<sup>352</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>353</sup> *Ivi*, pp. 183-184.

organica del soggetto assoluto (della soggettività moderna) attraverso l'arte sublime<sup>354</sup>. Viene qui in luce la sottile strategia che domina la complessa rilettura del romanticismo di Jena eseguita da Nancy e Lacoue-Labarthe. Collocando il nucleo centrale del romanticismo all'interno dell'epoca metafisica del soggetto – del farsi assoluto della soggettività– essi voglio raggiungere due risultati. Da un lato, essi cercano di guadagnare una prospettiva sul romanticismo che li permetta di sganciare la teoria letteraria di Blanchot (e, con essa, di tutto il movimento decostruttivo) dalla greve eredità romantica. Mentre, all'aurora del diciannovesimo secolo, a Jena, nell'opera d'arte si cerca in modo *naïf* l'affermazione di un soggetto assoluto; nella seconda metà del ventesimo secolo a Parigi (o a Èze, a Strasburgo, o, addirittura, in America<sup>355</sup>), l'opera d'arte è un segno dell'inafferrabilità e della “disseminazione” del soggetto in molteplici singolarità. L'opera d'arte, priva di centro, diviene qui una figura dell'instabile persistere del soggetto nella propria ritmica «*disparition vibratoire*». Dall'altro lato – ma soltanto grazie alla posizione di questa differenza – Lacoue-Labarthe e Nancy vogliono salvaguardare la forza critica e negativa che si manifesta nel romanticismo tedesco.

Le romantisme et notre naïveté. Cela ne veut pas dire qu'il soit notre erreur. Mais qu'il est nécessaire de discerner la nécessité de la compulsion répétitive. C'est pourquoi il y a, dans ce livre, une exigence. Cette exigence, nous ne voudrions pas la dire « critique », justement. Tout au plus aimerions-nous la dire de « vigilance ». Nous savons très bien qu'on ne peut guère donner congé au romantisme (on ne congédie pas une naïveté). On peut tout de même, ce n'est pas une tâche surhumaine, faire preuve d'un minimum de lucidité<sup>356</sup>.

---

<sup>354</sup> « La grande question est celle de la formation de la forme ». (*Ivi*, p. 203) ; « La production des œuvres n'est pas encore, n'est jamais ce qu'elle est et doit être essentiellement : l'auto-production égale à soi de l'Œuvre-Sujet, de l'Œuvre-Savoir-de-soi. C'est pourtant bien cette auto-production que vise, on le voit assez désormais, le dispositif fragmentaire ». (*Ivi*, p. 78).

<sup>355</sup> Così almeno parrebbe, se dubitiamo che l'ironia di Derrida sia tale : « Si j'étais moins souvent associé à cette aventure de la déconstruction, je risquerais en souriant modestement cette hypothèse : l'Amérique, mais c'est la déconstruction ». (J. Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man*, Galilée, Paris 1988, p. 41).

<sup>356</sup> Ph. Lacoue-Labarthe e J. L. Nancy, *L'absolu littéraire*, cit., p. 28.

La loro esigenza di «lucidità» consiste nel tentativo di scoprire, nelle irresolute *nuances* del frammentario romantico – nei suoi tentennamenti come nelle sue forzature – quello strato d’“impensato” che – attraverso Nietzsche, e poi Blanchot – si sarà consegnato al loro avvenire (vale a dire al pensiero della decostruzione del soggetto). L’esame dei due autori ha la propria base nella stessa dialettica di negazione determinata che organizza il giudizio di Blanchot: la teoria letteraria di questi autori si pensa sempre come un’*Aufhebung* del primo-romanticismo tedesco; come la negazione e la conservazione di quell’*enfance terrible* che sarebbe il vero nucleo romantico. *L’absolu littéraire* ripete – certo, con una delicatezza interpretativa di tutto estranea alla violenza heideggeriana – il gesto esegetico di *Kant und das Problem der Metaphysik*.

La strategia interpretativa di Lacoue-Labarthe e Nancy poggia completamente sull’ipotesi che le *Ideen* segnino, per il pensiero di Schlegel, un momento di approfondimento della sua concezione del frammentario. Ma se così non fosse? Se le *Ideen* rappresentassero, invece, un sostanziale intorbidamento delle iniziali ambizioni estetiche e politiche che muovono la scrittura collettiva dei *Fragments*? Se Friedrich Schlegel, dopo avere constatato le ostilità e le resistenze con cui la cerchia di Jena si era sottoposta all’esperimento frammentario<sup>357</sup>, avesse piuttosto cercato, attraverso le *Ideen*, di riavvicinarsi alle posizioni espresse in *Fede e amore* dall’amico Novalis<sup>358</sup>, l’unico compagno che si era veramente entusiasmato per i frammenti? Dato che intorno alla svolta del secolo e dopo il ritrovo a Dresda, il gruppo riunitosi intorno a Schlegel, vive una situazione di equilibri precari e di

---

<sup>357</sup> In particolare, sono August e Caroline i più scettici nel sottoporsi all’anonimato e all’aleatorietà dei frammenti. Ayrault descrive così il discontento di Caroline : « Qu’un produit apparent du hasard, le “fragment”, s’y révélât comme le mode d’expression de tout un group ; qu’un texte d’une ligne, où la densité se voulait sibylline et un autre d’une page, voire de plusieurs, fussent, à la fois de “fragments” [...] c’en était trop pour le souci de “ l’art en poésie ” dont Caroline se réclamait, et que comblaient ses lectures de Goethe ». (R. Ayrault, *Genèse du romantisme allemand*, vol. III, Aubier, Paris 1970, p. 86). Il germanista francese ci riporta poi questo pettegolezzo: pur di sottrarsi all’obbligo della scrittura frammentaria, Caroline preferisca ritagliare e trascrivere “frasi” dalle lettere ricevute. (Cfr. *Ivi*, p. 122).

<sup>358</sup> Dopo il rientro a Jena da Dresda, Novalis stringe una profonda amicizia con Ludwig Tieck, che lo allontana parzialmente da Schlegel, e di cui Dorothea si dirà indignata. (Cfr. *Ivi*, p. 87).

tensioni interne, che condurranno direttamente al fallimento della rivista, la possibilità di pensare la trasformazione dei *Fragmente* in *Ideen* come un offuscamento e una regressione dell'ideale frammentario è valida quanto l'ipotesi dell'approfondimento. Evitando di vedere nelle *Ideen* la naturale prosecuzione dei *Fragmente*, l'interpretazione complessiva di Nancy e Lacoue-Labarthe non perde la sua intima coerenza, la loro strategia di smarcamento dal romanticismo risulta però indebolita. Infatti, se l'ideale che perseguono i *Fragmente* non è del tutto riconducibile a quella connessione sublime di estetica, politica e religione che trova la sua espressione nelle *Ideen*, se l'ideale di questa raccolta non può essere riconosciuto nella messa-in-opera del soggetto assoluto, allora la teoria dell'arte blanchotiana (e di tutti i suoi "eredi" decostruzionisti) non può concepirsi come movimento di ripresa dell'impensato romantico, ma rischia piuttosto di ricadere completamente all'interno dell'orbita del suo pensiero. Dopo i totalitarismi del Novecento e la Seconda guerra mondiale, l'eredità del romanticismo è una questione difficile che non può essere limitata al campo estetico, ma, travalica immediatamente nella sfera politica<sup>359</sup>. Per esprimere diversamente la stessa cosa: se la teoria schlegeliana del frammentario non può essere completamente compresa secondo lo schema dell'auto-generazione organica del soggetto assoluto, allora il fallimento romantico, il suo esito reazionario e controrivoluzionario, intacca e corrompe qualsiasi riattualizzazione politica della pratica plurale e anonima ("non-romantica") che propone la scrittura frammentaria. L'impossibile presentazione dell'infinito nell'opera d'arte, il suo "impensato" e impensabile *désœuvrement*, l'esautorazione del soggetto identitario, l'ideale di una scrittura plurale, l'utopica comunità fondata sulla reciproca espropriazione negli altri delle singolarità: il nucleo stesso della proposta filosofica della decostruzione sarebbe già stato catastroficamente prefigurato nel romanticismo, in particolare quello rappresentato dalla raccolta dei *Fragmente*. Riconoscere in essi il «travaglio del concetto» e l'ambizione ad una

---

<sup>359</sup> Con la consueta decisione, Adorno dice: «La parola *Leitbild* [...] appartiene alla sfera della critica conservativo-restauratrice della cultura, che si estende al di là e al di qua dei confini della RDT, e si nutre di temi del primo Romanticismo tedesco, principalmente di Novalis e di Friedrich Schlegel». (T. W. Adorno, *Parva Aesthetica, Saggi 1958-1967*, a cura di R. Masiero, Mimesis, Milano 2011, p. 71).

costituzione riflessiva del soggetto assoluto, diveniva allora un compito urgente e indispensabile per potere affermare, *e contrario*, l'originalità di una filosofia emancipata da qualsiasi filiazione romantica. Dato che Blanchot, con il suo "pensiero del fuori", di fatto è il principale ispiratore di questa filosofia, si trattava di mettere al riparo la teoria blanchotiana dalle ambivalenze che avevano reso possibile l'appropriazione dei concetti romantici da parte della "cultura" di estrema destra (estetizzazione della politica, idolatria del sacrificio, della morte, dei caratteri nazionali del popolo e del suo legame alla patria). Per eseguire questo compito, era necessario individuare già nel primo-romanticismo la possibilità di questa ricomprensione: bisognava istituire un tribunale contro la filosofia del primo romanticismo. Il documento probatorio per questa accusa si dà a vedere nella spinosa questione della definizione schlegeliana del frammento: nell'ispido animale notturno del frammento 206.

### III. Contro il frammentario, verso il frammentario

Torniamo alla critica che Blanchot rivolge contro il concetto di frammento di Schlegel, e ricapitoliamo brevemente i suoi punti salienti. Il punto più avanzato del progetto romantico coincide con la scrittura frammentaria che rappresenta:

la ricerca di una nuova forma di compimento che mobiliti – renda mobile – il tutto interrompendolo e nei diversi modi dell'interruzione. Questa esigenza di una parola frammentaria, non per ostacolare la comunicazione, ma per renderla assoluta, spinge Schlegel a dire che solo i secoli futuri sapranno leggere i «frammenti»<sup>360</sup>.

Quando però Blanchot si volge a giudicare il profilo intellettuale di Schlegel in sé stesso, egli non riconosce l'ascetico rigore della propria teoria del frammentario, ma nota un carattere disordinato a cui capita, in modo del tutto aleatorio, di esprimersi per frammenti e che – per via del suo carisma e del suo narcisismo – trova anche modo di compiacersene; sia da solo, sia all'interno di gruppi sociali. Il frammentario schlegeliano non è l'arido frutto dell'abnegazione di sé dello scrittore, bensì un innocente accordo con la propria discordanza<sup>361</sup>. Ripetiamo il primo capo d'accusa: il frammentario in Schlegel non è l'esito di una tecnica rigorosa, bensì un mero "talento"; il frutto di una naturale propensione al caotico e al non-sintetico. Dopo questo primo rilievo critico, Blanchot cita il frammento 206<sup>362</sup> e afferma che la definizione schlegeliana di frammento finisce per riportarlo all'aforisma, verso il fascino misterioso e simbolico della frase perfetta, compiuta in se stessa e nella propria unità<sup>363</sup>. Seconda accusa: la scrittura frammentaria di Schlegel manca

---

<sup>360</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., pp. 432-433.

<sup>361</sup> Cfr. *Ivi*, p. 433.

<sup>362</sup> La rilevanza che è stata riconosciuta dagli interpreti francesi a questo frammento ci costringe a citarlo un'altra volta per intero: «Un frammento, al pari di una piccola opera d'arte, deve essere completamente isolato dal mondo circostante, e conchiuso in se stesso, come un riccio»

<sup>363</sup> Dato l'aspetto frivolo, sociale e salottiero che caratterizza l'ironia di alcuni frammenti schlegeliani, si fatica a capire che cosa trattenga Blanchot dall'accostarli anche alla massima e alla sentenza. Nel suo testo sul frammento in Nietzsche, infatti, Blanchot sostiene: «L'aforisma è il potere che limita e rinchiude. Forma che ha forma di orizzonte, che è il proprio orizzonte. Di qui si vede anche in che cosa sia attraente, sempre ritratta in se stessa, con qualcosa di cupo, di concentrato, di oscuramente

l'esigenza autentica del frammentario (almeno secondo il concetto che ne ha Blanchot, che si erge qui a inesorabile giudice). Secondo Blanchot, le conseguenze di questa alterazione e della mancanza di rigore nell'elaborazione concettuale del frammento conducono Schlegel:

1) a considerare il frammento come un testo concentrato che abbia il suo centro in se stesso e non nel campo costituito anche dagli *altri* frammenti; 2) a trascurare l'intervallo (pausa ed attesa) che separa i frammenti e fa di questa separazione un principio ritmico 3) a dimenticare che questa maniera di scrivere non tende a rendere più difficile una prospettiva di insieme o più tenui le relazioni di unità, ma a rendere possibili dei rapporti nuovi che prescindano dall'unità e trascendano l'insieme<sup>364</sup>.

Sorvoliamo, per il momento, sui caratteri positivi con cui Blanchot sta qui determinando i compiti che egli stesso riconosce alla scrittura frammentaria – i quali, come si può vedere, già travalicano la sfera dell'estetico per avvicinarsi a un'“etica” della scrittura frammentaria. Concentriamoci innanzitutto sull'interpretazione del frammento 206. Infatti, intorno agli aculei di questo riccio impaurito sono rimasti impigliati parecchi sforzi per svelare il segreto emergere del frammentario a Jena e comprendere la sua effettiva portata filosofica. Sei anni dopo l'articolo di Blanchot, Roger Ayrault torna a interrogare l'animaletto schlegeliano.

Avec les *Idées* on est tout près de la concision lapidaire qui fournit l'attribut de la maxime et de la sentence. Et on reconnaît ainsi après coup qu'une autre des définitions majeures chez Friedrich Schlegel, l'une des plus voyantes en tout cas, celle qu'il lui a tout de même fallu donner du « fragment » et qu'il a logée au milieu de la « symphonie » de l'*Athenaeum* n'était pas destinée par lui à correspondre spécifiquement à son objet. « Un fragment, semblable en ceci à une petite œuvre d'art, doit être totalement séparé du monde qui l'entoure et achevé en soi, comme un hérisson ». Que l'on remplace « fragment » par « maxime » ou « sentence », et la

---

violento che la fa rassomigliare al delitto di Sade – tutto l'opposto della massima, sentenza ad uso del bel mondo, limata fino a diventare lapidaria, mentre l'aforisma è meno socievole di un ciottolo» (M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit. p. 189.)

<sup>364</sup> *Ivi*, p. 434.

formule subsiste encore, sans que rien d'autre ait besoin d'y être changé, pas même l'ironique image finale<sup>365</sup>.

Laddove Blanchot indica la vera natura del frammento schlegeliano nella chiusura del riccio, Ayrault cerca piuttosto di leggerci uno snaturamento del frammento, e una tendenza verso la differente intenzione stilistica delle *Ideen*. È vero che anche in Ayrault il frammento 206 si colloca in una posizione ambigua tra le due raccolte, ma, nel suo commento, esso certamente non possiede il peso teorico che gli concede l'interpretazione blanchotiana.

Dopo queste importanti attenzioni esegetiche, il morbido segreto nascosto sotto questa palla di aculei non poteva che stimolare l'interesse di altri commentatori francesi. Il frammento 206 diviene la chiave di volta, e la pietra di paragone, dell'interpretazione di Nancy e Lacoue-Labarthe<sup>366</sup>. Nell'articolo sull'*Athenaeum*, essi vedono delinearci in modo univoco la differenza essenziale tra concetto romantico e concetto blanchotiano di scrittura frammentaria: il primo si vota all'uno-tutto, il secondo all'assenza di unità. Essi sono altresì coscienti che la lettura di Ayrault sfuma la nettezza di questa distinzione, rendendola valida solo per le *Ideen*, e che la scrittura di quest'ultime non può dirsi propriamente frammentaria. Data l'ambiguità di della posizione del frammento 206 in Ayrault, essi possono però facilmente invertire la rotta tracciata dal germanista: il fatto che il frammento 206

---

<sup>365</sup> R. Ayrault, *Genèse du romantisme allemand*, cit., p. 124.

<sup>366</sup> La figura del riccio compare anche in due testi di Derrida. La prima volta in *Che cos'è la poesia*, dove tra gli aculei di un riccio "catacretico" sembra impigliarsi anche l'immagine di Blanchot (cfr. J. Derrida, *Che cos'è la poesia?* in Id., *Points de suspension*, choisis et présentés par E. Weber, Galilée, Paris 1992, pp. 303-308. La seconda volta in un dialogo-intervista con Maurizio Ferraris, dove il primo riccio deve distinguere la propria razza solitaria «italienne ou française» da quella più comune tedesca: ovvero dall'*Igel* di Schlegel e da un altro riccio, questa volta connesso ad un episodio capitato a Heidegger. In quest'ultimo testo, Derrida esplicita anche le proprie resistenze "dialettiche" oseremmo dire contro l'utilizzo di una "certa" scrittura frammentaria (ovvero quella romantica): « Lacoue-Labarthe et Nancy soulignent le motif de la totalité indivisible, donc individuelle, la logique de la cohésion cohérente qui commande ce concept du fragment. Leurs propositions me font encore mieux comprendre pourquoi j'ai toujours gardé des réserves à l'égard d'un certain culte du fragment et surtout de l'œuvre fragmentaire qui en appelle toujours à une surenchère d'autorité et de totalité monumentale ». (J. Derrida, *Istrice 2. Ick bünn all hier*, in Id., *Points de suspension*, cit., p. 311).



corrisponda alle *Ideen*, per essi significa che quest'ultima raccolta sia già prefigurata all'interno dei *Fragmente*. In questa inversione si è già deciso l'esito finale delle loro analisi sul frammentario romantico. Per eseguirla, i due autori accentuano due tratti del frammento 206 che erano rimasti inosservati dai loro predecessori, vale a dire l'analogia del frammento all'opera d'arte, e la similitudine con il riccio. Nei volumi pubblicati da Ayrault, Nancy e Lacoue-Labarthe potevano leggere che Schlegel, nella sua recensione al *Meister* goethiano, aveva pensato l'articolazione delle diverse parti del romanzo secondo un paradigma allora in voga all'epoca nelle scienze naturali: la struttura organica e auto-telica dell'essere vivente<sup>367</sup>. I due filosofi stabiliscono quindi che il *tertium comparationis* tra opera e frammento debba essere indicato nel concetto di organismo. Il riccio esprime il simbolo dell'individualità organica a cui mira il frammento: la "totalità frammentaria" ha il proprio "fondamento" nell'"organicità"<sup>368</sup>. Per mezzo di una sottile analisi, e di un uso spregiudicato di Heidegger e di Benjamin, Lacoue-Labarthe e Nancy mettono il frammentario in rapporto all'ambizione di Sistema – qui inteso come ciò che produce "*systasis*", ciò che possiede la forza di "tenere insieme" le differenti parti nel tutto. L'individualità organica del frammento, fa sistema in quanto produce in se stessa, e attraverso le infinite relazioni con gli altri individui altrettanto ripiegati, la-totalità assoluta del Soggetto. La relazione individuo-totale nel romanticismo verrebbe allora pensata come analogo alla kantiana intussuscezione organica<sup>369</sup>. La verità del frammentario romantico, e del romanticismo in generale, sarebbe dunque l'auto-generazione, organica e riflessiva, del Soggetto assoluto, il segreto della sua *mise-en- œuvre* nella manifestazione della sua realtà. Nel progetto frammentario si rispecchierebbe la politica ideale del romanticismo che si riduce alla «*plus constante tradition de la politique métaphysique, une politique organique*» che sottintende a sua volta un progetto di conoscenza universale che abbia «*la forme et la nature de la communauté, c'est à dire le caractère organique*<sup>370</sup>». La comunità romantica ambisce a divenire una comunità fusionale, un tutto organico e identitario, che elimina le differenze e il

---

<sup>367</sup> Cfr. R. Ayrault, *Genèse du Romantisme allemand*, cit., p. 287.

<sup>368</sup> Cfr. Ph. Lacoue-Labarthe e J. L. Nancy, *L'absolu littéraire*, cit., p. 65.

<sup>369</sup> Cfr. *Ivi*, p. 79.

<sup>370</sup> *Ibidem*

negativo attraverso la mediazione dialettica. Come nota Alloa, la lettura del romanticismo di Lacoue-Labarthe e Nancy tende a mettere in luce il fatto che: «*the Romantic fragment possesses an autonomy that modernity precisely refuses: while imperfect, the Romantic fragment is nevertheless the effect of an organic becoming. [...] the Romantics undoubtedly belong to the category of "community," insofar as they reflect the artifice and defend the organic, [...] they refuse the techne in the name of the physis. The affinities between the deconstructive fragmentation and the Romantic fragment are thus only elective and partial*<sup>371</sup>». La verità che presiede del frammentario romantico, per i due autori francesi, deve essere ben separata dalla concezione dell'arte blanchotiana e decostruzionista che non mira alla "formazione" (generazione, produzione, riproduzione) del soggetto, bensì alla sua disgregazione:

Il s'agit donc en définitive d'assigner le Système comme Poésie, et de l'appréhender au lieu même de sa production et comme production - de l'exhiber comme production originelle. Il faut donc aussi saisir en ce même tréfonds l'unité dialectique de la production artificielle - de l'art - et de la naturelle : de la procréation, de la germination et de la naissance. [...] La fragmentation n'est donc pas une dissémination, mai la dispersion qui convient à l'ensemencement et aux futures moissons. Le genre du fragment est le genre de la génération<sup>372</sup>.

Lacoue-Labarthe e Nancy possono segnalare le analogie tra le concezioni di Schlegel e Blanchot soltanto dopo avere tracciato questa netta distinzione tra l'ideale artistico del primo e l'assenza di ideali del secondo. Ovviamente, per i due autori, queste analogie si sviluppano nell'impensato romantico – in quel residuo che persiste nell'esperimento frammentario, nonostante l'esigenza di sistema, di comunità e di organicità verso cui Schlegel avrebbe piegato la raccolta dei *Fragments*. Gli autori indicano due movimenti – tra loro inestricabili – con cui il concetto schlegeliano di frammento si approssima, "inconsapevolmente", alla (più avanzata) teoria di Blanchot: a) l'eccesso di riflessione formale del frammento romantico che lo pone contemporaneamente al di sopra e al di sotto dell'opera, ma mai in sintetico equilibrio

---

<sup>371</sup> E. Alloa, *The Inorganic Community: Hypotheses on Literary Communism in Novalis, Benjamin and Blanchot*, in «boundary 2», vo. 39, n. 2, 2012, pp. 85-86.

<sup>372</sup> Ph. Lacoue-Labarthe e J. L. Nancy, *L'absolu littéraire*, cit., p. 70.

con essa<sup>373</sup>; b) il valore storico-filologico di ogni frammento, che da organo naturale del processo sistemico si ritrasforma in rovina storica del sempre-già-perduto<sup>374</sup>. Anche a uno sguardo estremamente superficiale diviene evidente la forzatura di questa ricostruzione. Infatti, nonostante ogni precauzione e sottigliezza, Lacoue-Labarthe e Nancy stanno qui semplicemente affermando che l’“ironia” (l’eccesso riflessivo) e la “prospettiva storico-critica” (il “valore filologico”) sono dei momenti secondari, o accidentali alla logica che presiede alla stesura e alla collezione dei *Fragmente*. Va concesso ai due autori che l’ostinazione della loro “vigilanza” non indietreggia nemmeno quando propone degli argomenti che dimostrano, *ad absurdum*, l’insostenibilità di ridurre il frammentario alla sola ipotesi organica.

Dalla disamina dei vari commenti al frammento 206, possiamo concludere: a) gli ideali espressi le *Ideen* non possono essere direttamente derivati da quelli che Schlegel persegue nella raccolta collettiva dei *Fragmente*; b) la prospettiva organica del «*sujet-œuvre*» non può essere interpretata come l’ultimo orizzonte di senso del frammentario romantico. Oltre ad essa dev’essere considerata la funzione chimico-meccanica dei frammenti – il loro momento storico-critico – che, inizialmente, è l’aspetto più importante del frammento schlegeliano; c) *ergo*, l’affinità a tra la teoria del frammentario di Schlegel e Blanchot è ben lungi dal potersi delimitare a caratteristiche secondarie del pensiero romantico: essa trova invece il proprio fondamento nell’ambiguo tentativo di porre l’arte come assoluto e nel cercare un fondamento all’estetica e alla politica nella sfera della persistenza: in ciò che rifiuta qualsiasi fondamento stabile. L’affinità tra i due pensatori può essere espressa con una formula: mentre per Blanchot il compito dell’arte consiste nella presentazione dell’inafferrabile persistenza, e si dedica monotonamente a descrivere questo assoluto inafferrabile; il pensiero di Schlegel, esibisce in se stesso l’inafferrabile, nei suoi continui mutamenti e nel suo incoerente percorso intellettuale. L’esperimento stilistico dei *Fragmente* – il tentativo paradossale di mettere in relazione la critica filologica e l’ironia – testimonia che, almeno in un’occasione, Schlegel non si è

---

<sup>373</sup> Cfr. *Ivi*, p. 71.

<sup>374</sup> Cfr. *Ivi*, p. 72.

limitato a vivere questa inafferrabilità dell'assoluto, ma ha cercato, come Blanchot, di teorizzarne le condizioni estetiche per cui essa emerge.

Dopo aver guadagnato questa prospettiva, riconsideriamo i momenti in cui Nancy e Lacoue-Labarthe scorgevano un'affinità tra l'"impensato" romantico e l'inoperosità frammentaria di Blanchot. Ricordiamo che questi momenti sono l'ironia e la prospettiva critico-filologica. *L'absolu littéraire* caratterizza entrambi in modo molto sbrigativo, tuttavia, se l'eccesso riflessivo ironico trova spazio per una breve esposizione, le origini filologiche del concetto di frammento in Schlegel mantengono uno statuto misterioso. Di esse si dice soltanto che obbligano Schlegel «à ne livrer la Modernité à elle-même que sur le mode sur lequel elle reçoit l'Antiquité, c'est-à-dire sur le mode de la perte accomplie de la grande Individualité<sup>375</sup>»; il che evidentemente non è sufficiente per caratterizzare la centralità della costruzione filologica nel romanticismo. Vale dunque la pena, ricominciare a leggere lo sviluppo del progetto frammentario in Schlegel proprio a partire dalla sua relazione allo studio filologico.

Prima di divenire il principale organizzatore del romanticismo tedesco e il suo massimo rappresentante, il giovane Schlegel è un appassionato filologo, profondamente influenzato dal classicismo di Weimar e dagli studi di Winckelmann<sup>376</sup>. In quanto giovane rappresentante dell'intelligenza borghese tedesca, egli osserva con attenzione gli sviluppi della Rivoluzione francese. Attraverso la testimonianza di Caroline Michaelis, egli rivive l'esperienza rivoluzionaria del club giacobino di Mainz e s'infervora vagheggiando una possibile rinascita del repubblicanesimo greco e romano. I suoi studi sulla cultura classica sono immersi nell'atmosfera della rivoluzione. Egli va progettando un saggio sulla politica degli Antichi. La posizione arretrata della borghesia tedesca, tuttavia, permette di pensare il repubblicanesimo soltanto nella prospettiva lunga di una riforma della *Bildung*. Il sogno dell'azione rivoluzionaria, oltre il Reno, acquisisce ancora il carattere di un'utopica *Deutsche Gelehrtenrepublik*. In questa situazione, il saggio sulla politica degli Antichi non vedrà mai la luce. Al suo posto, Schlegel pubblicherà

---

<sup>375</sup> *Ibidem*.

<sup>376</sup> Cfr. P. Szondi, *Poetica e filosofia della storia*, cit., pp. 248-255.

*Sullo studio della poesia greca*, e un breve trattato sul concetto di repubblicanesimo in cui si commenta il trattato kantiano *Sulla pace perpetua*. Qui è soprattutto il primo saggio che ci interessa, poiché, come ha compreso Szondi<sup>377</sup>, attraverso la stesura di questo programma «quasi neoclassicista», Schlegel abbandona gli ideali di un ritorno all'antico e si approssima a quella che diverrà la concezione romantica dell'arte moderna e alla scrittura frammentaria. Il romanticismo sorge all'incrocio tra problema politico, risoluzione estetica e la loro congiunzione in una rinnovata filosofia della storia.

Il pensiero centrale del saggio sulla poesia greca è la distinzione tra la cultura antica e quella moderna: la prima viene detta naturale, mentre la seconda è del tutto artificiale<sup>378</sup>.

---

<sup>377</sup> «[Schlegel] ha rotto con l'idea [...] che le culture si sviluppino come piante [...]; e ciò avviene perché egli osserva [...] che la cultura moderna non è una prosecuzione di quella antica, ma è fondamentalmente diversa da essa. [...] [Queste premesse] gli consentono, già nel saggio-*Studio*, di guardare avanti anziché indietro, preparando in tal modo l'irrompere del programma rivoluzionario del primo Romanticismo [...]». (P. Szondi, *Poetica e filosofia della storia*, cit. p. 256).

<sup>378</sup> In un passaggio del saggio *Sullo studio della poesia greca*, Schlegel definisce l'artificio come un peccato contro l'*idealità* dell'arte. Ora, nello *Studio*, l'*idealità* dell'arte è ancora trattata da Schlegel in riferimento al contenuto rappresentato, e all'"ordine naturale" a cui la rappresentazione artistica si adegua. In una nota egli segnala che questo "ideale" dell'arte si connette ai trascendentali della scolastica "vero", "bello" e "buono", e propone una "poesia socratica" in cui quest'ultimo si manifesti. (Cfr. F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, a cura di G. Lacchin, Mimesis, Milano 2008, pp. 50-51). L'artificiosità, in quanto "peccato" contro l'*idealità*, si determina come un eccesso di arbitrio soggettivo dell'artista, come una mancanza di legge oggettiva, e come una iper-elaborazione poetica del materiale. L'artificio si produce quando l'artista «divinizza il proprio strumento» e considera la stessa rappresentazione poetica come suo «fine incondizionato» (cfr. Ivi, p. 97). Si potrebbe sostenere che il passaggio di Schlegel alla prospettiva romantica, di fatto, si compia nel momento in cui egli accetta e assume che l'unica *chance* per la poesia moderna consista in un approfondimento del "peccato" dell'artificiosità: in una reinterpretazione rivoluzionaria dell'"ironia", che rovescia il naturalismo cinico (cfr. A 16 e A 35, in L. 59 e L 111 a Chamfort, il primo ispiratore del frammento schlegeliano, si attribuisce spesso l'aggettivo cinico). Il romanticismo sorge quando l'arte si pensa come fine in se stessa, e l'arbitrio soggettivo dell'artista diviene legislatore per sé e per la natura. Del resto: «La moralità senza il senso del paradosso è volgare». (I 76)

All'origine del mondo moderno sta l'emancipazione dell'intelletto. La sua attività è quella di separare e mescolare, e per questo Schlegel definisce chimico questo periodo. [...] Il mondo antico era essenzialmente connessione, quello moderno è smembramento. E a ciò è legato il fatto che l'interessante abbia sopraffatto il bello, tratto questo caratteristico dell'estetica moderna<sup>379</sup>.

Se l'arte nel mondo antico è immediatamente "organica", se, in essa, le singole opere esprimono i generi puri e si raccolgono naturalmente all'interno dell'idea dell'arte, nel moderno, invece, l'individualità delle singole parti si rende autonoma e si distingue chimicamente nel tutto dell'arte<sup>380</sup>. L'arte moderna è caratterizzata dall'arbitrarietà e dalla confusione<sup>381</sup>. Vi è un passo nel saggio, in cui Schlegel,

---

<sup>379</sup> P. Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, cit., p. 92.

<sup>380</sup> Le negligenze di Nancy e Lacoue-Labarthe verso i primi scritti filologici di Schlegel possono essere confermate, indirettamente, dal fatto che non si nomina mai il passo di questo testo che prefigura la definizione del frammento 206 e che sembrerebbe supportare la connessione che essi vogliono tracciare tra frammento e opera. «La rappresentazione può essere eccellente nel particolare, e tuttavia nell'insieme sopprimere se stessa a causa di contraddizioni interne [...]. Si potrebbe chiamare tutto questo mancanza di connessione quando la massa indefinita di una supposta opera d'arte mancasse di una propria consistenza e delle leggi che governano la propria possibilità interna; quando cioè l'opera fosse per così dire priva di confini e affatto distinta, o non lo fosse a dovere, dalla circostante natura, dal momento che essa invece dovrebbe essere propriamente un piccolo mondo concluso, un tutto in sé compiuto». (F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 97). Questo brano dimostra che la definizione del frammento 206 riprende uno schema già utilizzato per definire l'opera nei confronti del mondo. Tuttavia, contrariamente all'interpretazione dei francesi, il brano attesta che nella relazione analogica frammento/opera – opera/mondo Schlegel non reputi fondamentale la chiusura organica, quanto piuttosto il moto con cui una parte si separa dallo spazio circostante, e resiste alla sua immediata rifusione in esso.

<sup>381</sup> A questo proposito vale la pena citare il frammento 426 di *Athenaeum*: «È naturale che i Francesi siano pressoché dominanti in quest'epoca. Sono una nazione chimica, il senso chimico, presso di loro, è stimolato nel modo più universale ed essi compiono alla grande anche nella chimica morale i loro esperimenti. L'epoca è parimenti un'epoca chimica. Le rivoluzioni sono movimenti universali non organici, bensì chimici. [...] La natura chimica del romanzo, della critica, del *Witz*, della socialità, della più recente retorica e della storia, sino ad oggi, è di per sé evidente». Questa è una definizione che nel suo "chimismo" contraddice direttamente l'organicità fondamentale del frammentario di Nancy e Lacoue-Labarthe. È vero che il frammento si chiude profetizzando, benché in modo piuttosto incerto, il nuovo sorgere di una futura epoca organica; ma il primo-romanticismo si situa nel periodo del chimismo, della separazione e della confusione.

descrivendo la situazione della poesia moderna, sembra già tratteggiare il programma dei frammenti:

la massa [della poesia moderna] appare come un mare di forze in lotta fra loro, dove le particelle della bellezza ormai disciolta e i frammenti dell'arte ormai annientata si muovono in maniera confusa e caotica in una torbida commistione. Si potrebbe definirlo un caos composto da tutto ciò che è sublime, bello e attraente, e che, simile a quel caos antico dal quale [...] il mondo ha assunto un ordine, attende l'amore e l'odio per separare gli elementi diversi, ma per unire quelli simili<sup>382</sup>.

Questa descrizione, nel saggio è ancora pensata a detrimento della poesia moderna, ma un anno dopo, in un frammento pubblicato su *Lyceum*, si può misurare la completa inversione del precedente giudizio: «Tutti i generi poetici classici sono adesso nella loro purezza ridicoli<sup>383</sup>». Ciò che è cambiato in Schlegel è la prospettiva critica con cui egli pensa l'approccio filologico: l'arte organica degli antichi non è più il modello a cui adeguare l'arte dei moderni. Tra antichi e moderni si è aperta una frattura insanabile: il passato non può fornire le chiavi per risolvere i problemi del presente. Il romanticismo traduce lo sguardo filologico nello stesso atto poetico: la creazione artistica ha la possibilità di collocarsi criticamente rispetto al passato, prefigurando in sé l'avvenire storico dell'arte (e della politica). A “fondamento” dei frammenti del secondo fascicolo di *Athenaeum* non sta dunque nessuna pretesa organica; essi provengono da un movimento di infinita approssimazione estetica ai nuovi ideali politici della Rivoluzione francese, e alla libertà assoluta dell'idealismo tedesco: Goethe, rivoluzione e Fichte sono le autentiche tendenze dell'epoca agli occhi di Schlegel. In nome di questi ideali, i *Fragments* aprono una vertigine sulla persistenza che viene a insinuarsi nel moderno, e che tormenta qualsiasi riduzione logica all'unità, all'identità e alla permanenza. Ciò che rimane dopo la svolta romantica è l'attesa e la speranza di una conciliazione a venire. Poiché il presente della poesia è pur sempre impotente<sup>384</sup> nel realizzare la sintesi, la teoria romantica

---

<sup>382</sup> F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 38.

<sup>383</sup> L 11.

<sup>384</sup> Il saggio *Sullo studio della poesia greca* va davvero compreso come il negativo da cui, attraverso la camera oscura dell'impossibile rivoluzione tedesca, verrà a svilupparsi in Schlegel l'immagine del futuro romanticismo. In una pagina del saggio, a proposito dell'*impotenza* si afferma che essa è quel

dell'arte si attesta nella dispersione del moderno, e la rivaluta come un'attesa irrisolta, e una sospensione indefinita della conciliazione del contraddittorio. Il frammentario, in Schlegel, rappresenta l'attesa impaziente di un cambiamento d'epoca e la sua impotente provocazione<sup>385</sup>.

L'autore che più di qualsiasi altro è riuscito a penetrare nella giungla dei frammenti e a comprenderne la relazione intrinseca alla filosofia della storia e alla poetica schlegeliana è Peter Szondi. La sua lettura è impareggiabile nel cogliere il senso del frammento più indecifrabile, nel chiarirlo mostrandone le affinità e le divergenze dagli altri frammenti. La sua capacità di seguire i percorsi più reconditi del caotico pensiero schlegeliano potrebbe spiegarsi nella profonda empatia con cui Szondi si accosta ai testi del romantico. Egli tratteggia a tinte vivaci l'«esperienza amletica<sup>386</sup>» di Schlegel, la sua viva coscienza della lacerazione che la società moderna provoca nell'individuo, la sua impossibilità di agire, il suo rifugiarsi nella contemplazione e il suo disprezzo per il vano affaccendarsi borghese. A questa esperienza, Szondi affianca l'esigenza di riunificazione, e di sintesi che Schlegel manifesta. Connettendo questo strato esistenziale alle distinzioni di filosofia della storia di Schlegel, Szondi è portato a riunirli e a intendere il pensiero di Schlegel come una prefigurazione della dialettica hegeliana. Se l'«essenza del mondo moderno è la frattura» e il «suo impulso fondamentale è quello di riunificazione<sup>387</sup>», allora il frammentario di Schlegel concettualizzerebbe il presente «come un tempo intermedio, come un “non essere

---

difetto artistico che dipende dalla mancanza: «degli strumenti e della materia che sarebbero adeguati allo scopo» della rappresentazione. La modernità come tempo del soggetto, e della sua alienazione, sarà il tempo in cui si *deve* fare arte e opera di questa mancanza: il romanticismo schlegeliano aspira a corrispondere e a fare uso dell'impotenza dell'epoca.

<sup>385</sup> In questa attesa irrisolta Benjamin leggerà il segno distintivo di un'idea messianica all'interno del romanticismo. (Cfr. W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., pp. 9-11). A questa idea, il filosofo tedesco rimarrà sempre fedele nonostante le severe critiche con cui egli stigmatizzerà l'esito dogmatico e ultramontano del pensiero di Schlegel. Non va scordato che *Angelus Novus*, nella nona tesi sul concetto di storia, condivide il proprio sguardo storico con il profeta schlegeliano (cfr. A 80); ciò che è mutato è soltanto la fede nell'avvenire e nel progresso (Benjamin, del resto, non si riferisce più immediatamente alle sorti dell'arte, bensì alla storia degli oppressi).

<sup>386</sup> Cfr. P. Szondi, *Poetica e filosofia della storia*, cit., p. 273.

<sup>387</sup> P. Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, cit., p. 94.



più” e del “non essere ancora”; e questa negatività può acquistare il suo significato solamente dalla tesi sopra esposta, del passato e della presagita sintesi dell’utopia<sup>388</sup>». Lo schema hegeliano è qui manifesto e in diverse occasioni Szondi ribadirà non soltanto le somiglianze tra la filosofia della storia di Schlegel e la dialettica hegeliana, ma anche la sua imperfezione rispetto a quest’ultima<sup>389</sup>. Tanto premurosa verso il dettaglio, l’interpretazione di Szondi è affrettata nella comprensione dell’insieme. Essa cancella lo spazio aperto dai frammenti, obliterando l’idea romantica di una sintesi irrisolta. Questo tentativo di superare l’irrisolutezza di Schlegel – l’attesa senza concetto propria al suo frammentario – e di rendere coerente il pensiero espresso nei frammenti si fa evidente quando Szondi passa ad esaminare i due concetti fondamentali della gnoseologia romantica: la riflessione e l’ironia. Della prima si dice che essa esprime la tendenza schlegeliana alla sintesi: «sintesi che viene raggiunta con quel librarsi a metà che è proprio della riflessione<sup>390</sup>». Ma come avviene una sintesi a metà, una sintesi in sospeso? Szondi non ha una soluzione a questo dilemma, e si trova subito costretto ad ammettere che «il procedimento prosegue» (ovvero che la sintesi non si conclude e non sintetizza alcunché) e che, di conseguenza, «il carattere fittizio del mondo e del proprio essere aumenta, e sempre più vuota si fa la riflessione<sup>391</sup>». Lo stesso vuoto si apre sotto i piedi dell’ironia, che non ponendo freno alla negatività irride il compiuto, qualsiasi compiuto, e si preclude la via al compimento sintetico. Come può essere ritenuta seria l’esigenza di sintesi in Schlegel, se ogni volta che essa si manifesta, si manifesta come impossibilità stessa della sintesi: nel rinvio all’infinito della riflessione, o nell’ironica negazione di compiutezza, foss’anche quella infinita dell’assoluto? In fondo, nemmeno Szondi riconosce la serietà dell’arguzia romantica, e ripete – anch’egli – il giudizio hegeliano su Schlegel: soggetto, troppo soggetto, nulla di soggetto<sup>392</sup>.

---

<sup>388</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>389</sup> «L’opera che Schlegel voleva scrivere, fu scritta da Hegel (magari in forma di lezioni universitarie)». (Cfr. *Ivi*, p. 126). Cfr. anche *Ivi*, p. 118; P. Szondi, *Poetica e filosofia della storia*, p. 281 e p. 287; P. Szondi, *La poetica di Hegel*, trad. it. di A. Marietti, Einaudi, Torino 2007, pp. 58-59.

<sup>390</sup> P. Szondi, *Poetica dell’idealismo tedesco*, cit., p. 97.

<sup>391</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>392</sup> Cfr. P. Szondi, *La poetica di Hegel*, cit., p. 59.

A proposito dell'ironia e della sua inarrestabile forza di negazione di ogni determinazione, Lacoue-Labarthe e Nancy hanno detto qualcosa in più rispetto alla prospettiva filologica, ma anche qui nulla di definitivo. Nel capitolo sul frammento essa viene dapprima indicata, implicitamente, nel supplemento riflessivo che si esprime nel frammentario, nella relazione a se stessi dei frammenti. Essi cercano di indicare il paradosso ironico con alcune inversioni autoriflessive: «*L'organicité du fragment désigne aussi la fragmentation de l'organon*<sup>393</sup>»; «*Le fragment bloque sur lui-même en quelque sorte l'achèvement et l'inachèvement, ou de manière plus complexe encore il ne serait sans doute pas impossible de dire qu'il achève et inachève à la fois la dialectique de l'achèvement et de l'inachèvement*<sup>394</sup>»; oppure, più brevemente, «*fragmenter le fragment*»<sup>395</sup>. Poche pagine più avanti essi discutono l'ironia romantica come opera di disorganizzazione, poetica del caos, e (con un nuovo chiasma ossimorico) «*parodie de la mise en œuvre, ou de la mise en œuvre parodique*<sup>396</sup>»; ma in questo passaggio l'accento viene messo ancora una volta sul concetto organico-poetico di *mise-en-œuvre*. I due filosofi francesi sembrano non accorgersi, o fingono di non accorgersi, del fatto che, quantomeno nei *Fragmente*, la *mise-en-œuvre* della verità e del sistema si trova sempre ripetuta e doppiata da una “*remise-en-œuvre*” – se non proprio da una “*démise-en-œuvre*” – che impedisce al sistema di chiudersi totalmente, e che gli oppone il puro caos della fantasia in cui traspare «l'assurdo e il folle, o lo sciocco e lo stupido<sup>397</sup>». Cosicché, quando l'ironia viene esplicitamente menzionata essa viene depotenziata e presentata nella sua forma meno interessante per Schlegel, vale a dire nella forma dell'affermazione soggettiva dell'io creatore<sup>398</sup>. L'unica occasione in cui Lacoue-Labarthe e Nancy affrontano il concetto

---

<sup>393</sup> Ph. Lacoue-Labarthe e J.L. Nancy, *L'absolu littéraire*, cit., p. 71.

<sup>394</sup> *Ibidem*

<sup>395</sup> *Ibidem*

<sup>396</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>397</sup> F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, in *Athenaeum 1798-1800*, a cura di G. Cusatelli, E. Agazzi e D. Mazza, Bompiani, Milano 2008, p.675. [Trad. mod.].

<sup>398</sup> Cfr. Ph. Lacoue-Labarthe e J.L. Nancy, *L'absolu littéraire*, cit., p. 78. Stranamente gli autori citano in questo luogo anche la «buffoneria trascendentale» di L 42. Tuttavia, l'ironia di quel frammento non si riferisce all'io creatore, quanto piuttosto al rapporto tra opera e idea dell'arte. Se il concetto di

di ironia schlegeliana viene a collocarsi ben lontano dal frammentario, laddove gli autori possono concedere, almeno dubitativamente, che tale concetto, nel suo momento culminante, potrebbe possedere un tratto in comune con la teoria blanchotiana dell'assenza di opera e del *désœuvrement*<sup>399</sup>. Chi ha ritenuto che la teoria dell'ironia schlegeliana si situasse ben al di sopra di qualsiasi riflessione blanchotiana sulla letteratura è, invece, Paul de Man. In una conferenza tenuta nel 1977, l'autore elabora il concetto di ironia in Schlegel come sospensione assoluta del sistema fichtiano, «parabasi permanente» del sistema dell'intelletto, vale a dire della possibilità di una relazione e di una comunicazione tra mente e mondo. De Man rilegge nel saggio schlegeliano *Sull'incomprensibilità* la dichiarazione ironica dell'assoluta impossibilità di comprendere alcunché senza, al contempo, fraintenderlo:

if irony is of understanding, no understanding of irony will ever be able to control irony and to stop it [...] what is at stake in irony is the possibility of understanding, the possibility of reading, the readability of texts, the possibility of deciding on a meaning or on a multiple set of meanings or on a controlled polysemy of meanings [...]<sup>400</sup>.

Fermare l'ironia, l'incessante sviluppo dell'ironia, è a sua volta un procedimento ironico per De Man: sarebbe come cercare di interrompere l'interruzione, smettere la dismessa, etc. De Man indica tre vie per provare a “disinnescare” la reazione a catena dell'ironia – il circolo tropologico del “dire altro” per “dire lo stesso” di cui essa è il motore segreto. La prima via consiste nel ridurre l'ironia a un dispositivo retorico di cui l'artista possiede il controllo (l'ironia come affermazione del soggetto empirico, attraverso la negazione dell'opera). La seconda via è quella di mettere l'ironia in rapporto alla struttura riflessiva dell'Io e della coscienza, l'ironia sarebbe un momento all'interno della dialettica dell'autocoscienza (ironia come negazione del soggetto empirico, e presentazione del soggetto assoluto). La terza via, infine,

---

«sujet- œuvre» romantico che essi propongono si estendesse e comprendesse anche questo rapporto, esso diventerebbe però estremamente vago.

<sup>399</sup> Cfr. *Ivi*, p. 375.

<sup>400</sup> P. De Man, *Aesthetic Ideology*, a cura di A. Warminski, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1996, p. 167.

riassume l'ironia all'interno della dialettica storica (ironia come alienazione e stadio provvisorio nello sviluppo del soggetto assoluto). Secondo Paul de Man, la teoria schlegeliana dell'ironia – postulando una superiorità, o meglio una preminenza del linguaggio tanto sulla coscienza quanto sulla storia – non si lascia disinnescare da nessuna di queste strategie, di cui piuttosto smaschera la retorica dell'unità. Per difendere questa prospettiva, egli critica in particolare quegli autori che mirano a comprendere il pensiero di Schlegel a partire dalla sua filosofia della storia; gli esempi che egli cita sono Szondi e Benjamin. Il testo della sua conferenza sull'ironia schlegeliana si chiude drasticamente ritornando a porre l'ironia come testimonianza dell'impossibilità di comprendere: interruzione ultima della validità con cui l'intelletto applica i propri schemi al mondo, sia esso naturale oppure storico:

As a result, it also makes it very difficult to conceive of a historiography, a system of history, that would be sheltered from irony. Friedrich Schlegel's interpreters have all felt this, which is why all of them [...] have to invoke history as hypostasis as a means of defense against this irony. Irony and history seem to be curiously linked to each other<sup>401</sup>.

Chi andasse cercando nelle pagine di De Man un'immagine vagamente fedele del pensiero di Schlegel, cercherebbe invano. L'interpretazione di De Man si appropria del pensiero del romantico, lo trapianta nel contesto americano e, come un ventriloquo, gli fa asserire gli enunciati della teoria decostruzionista. Nei testi di Schlegel (così come in quelli di Rousseau), Paul de Man legge sempre de Man. Tuttavia, la sua attualizzazione “forzata” del concetto schlegeliano di ironia, ci permette di vedere con chiarezza che il rapporto tra ironia e storia riproduce, su di un piano differente, l'antinomia tra caos e sistema, tra dissoluzione chimico-analitica nell'assoluto e formazione sintetico-organica dell'assoluto<sup>402</sup>. Essa ci permette di vedere che al di là di ogni differenza storico-concettuale, e di ogni sottile analisi, tra

---

<sup>401</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>402</sup> Come si può notare, la dialettica di queste due caratteristiche del frammentario romantico che, secondo Lacoue-Labarthe e Nancy sono più prossime all'idea del *désœuvrement*, ripete le due vie con cui, per i due autori, i romantici hanno pensato il rapporto tra frammento e assoluto. La dissoluzione novalisiana e la formazione schlegeliana. Cfr Ph. Lacoue-Labarthe e J. L. Nancy, *L'absolu littéraire*, cit, p. 79.

il frammentario di Schlegel e quello di Blanchot si apre lo spazio analogico di una persistenza: l'ironia propria ai frammenti sospende provvisoriamente la differenza storica delle due teorie.

Considerando gli sviluppi storici del romanticismo e le tappe successive del percorso spirituale di Schlegel, si può essere tentati di abolire l'antinomia fondamentale che si manifesta nei *Fragmente*; di rileggere in essi l'esigenza dell'assoluto, di scoprire nella loro irresoluta attesa di conciliazione, un'incrollabile fede nell'unità dello spirito. La maggioranza degli interpreti di Schlegel si è lasciata sedurre da questa prospettiva che conduce logicamente ad attribuire l'antinomia del frammentario alle manchevolezze – siano esse ritenute strutturali o provvisorie – del pensiero filosofico di Schlegel. In ultima analisi, anche le interpretazioni convergenti di Blanchot, Nancy e Lacoue-Labarthe non si sono sottratte a questa tentazione, ed è per questo che essi sono in grado di mantenere, *in extremis*, la distinzione che separa le ambizioni della teoria romantica del frammento dalla teoria dell'inoperoso. L'irresoluta attesa dei *Fragmente* sarebbe allora totalmente orientata e tesa verso una soluzione sistematica, e Schlegel concepirebbe il frammentario come un *ex voto suscepto* alla certa venuta dell'assoluto. Al contrario, la parola frammentaria di Blanchot rappresenterebbe il progetto di una scrittura che aggira e raggira l'assoluto, che deborda la totalità nel "fuori" e ne impedisce qualunque ripresa postulando un'originale "assenza" di rapporto; lo stile frammentario blanchotiano corrisponderebbe al disastro (non disastroso<sup>403</sup>) del sapere assoluto. L'antinomia fondamentale dei *Fragmente* – l'impossibilità di sintetizzare lo sguardo storico e l'ironia – non sarebbe allora che un'apparenza, dietro alla quale si celerebbe un pensiero imperfetto dell'assoluto. Ma in questo modo, decidendo la soluzione dell'antinomia, si rinuncia a cogliere la specificità propria del frammentario schlegeliano. Esso, infatti, si colloca criticamente nell'antinomia e non si lascia ridurre a nessun principio unitario di spiegazione. Alla base della raccolta dei *Fragmente* non è dato porre né la storia intesa come sistema dialettico di sviluppo e risoluzione delle contraddizioni nell'assoluto, né l'ironia intesa come interruzione di ogni comprensibilità, bensì soltanto l'intermezzo tra i due principi: il frammentario

---

<sup>403</sup> M. Blanchot, *L'écriture du desastre*, cit. , p. 99.

è l'esibizione estetica della teoria schlegeliana del *Wechselgrundsatz*. Se così è, si può allora azzardare una nuova lettura del frammento 53: «Per lo spirito è altrettanto mortale possedere un sistema e non averne alcuno. Dovrà allora decidersi a connettere entrambi<sup>404</sup>». Ciò che è davvero rilevante in questo frammento non viene toccato traducendo (volontariamente o involontariamente, poco importa) il verbo tedesco “*verbinden*” con il francese “*perdre*”, poiché la “connessione” non è qui pensata secondo lo schema dialettico della sintesi dei contraddittori. Sistema e caos, storia e ironia, soggetto e oggetto, in Schlegel non sono mai pensati come degli estremi determinati staticamente – attraverso una prospettiva logico-ontologica – bensì come poli contrari istituiti dalla relazione analogica. La raccolta dei *Fragmente* apre lo spazio di tensione tra i poli del caos e del sistema, senza che nessuno dei due prevarichi definitivamente sull'altro. I *Fragmente* esibiscono quella doppia negazione “non essere più”, “non essere ancora” propria allo spazio temporalizzato della persistenza. Spazio in cui passato e futuro vengono riassorbiti e si trovano in equilibrio in una provvisoria sospensione della fuga dell'istante presente. Nello spazio frammentario, i contrari si connettono, e si perdono insieme, nel movimento che porta dall'uno all'altro in un rapporto proporzionale: tanto più dell'uno, quantomeno dell'altro, ma sempre tutti e due insieme. Il *Witz* schlegeliano – la genialità frammentaria<sup>405</sup> – è la facoltà che, come la scarica elettrica tra poli opposti, permette di cogliere nella presentazione dell'uno l'assenza dell'altro: nell'arcaico il nuovo, nel trascurato il vigente, nello sviluppo storico-sistematico dello spirito l'ironia del caos, e viceversa.

Se i *Fragmente* di Schlegel vengono così compresi, l'esigenza blanchotiana di pensare l'arte (la letteratura) come esperienza di una negatività originale irriducibile all'assoluto, e la soluzione che essa trova nel frammentario, non possono più pensarsi come un superamento dell'ideale romantico. Nell'opposizione al sistema hegeliano, nel suo determinarsi come negazione della dialettica, la teoria di Blanchot si trova anzi in posizione arretrata rispetto all'esigenza che si esibisce nei *Fragmente*. Laddove questi, nella loro caratteristica fluidità, possono assumere una veste

---

<sup>404</sup> A 53

<sup>405</sup> «Il *Witz* è spirito incondizionatamente socievole, o genialità frammentaria». L 9.

sistematica, come farne a meno – comporsi liberamente in opera o disgregarsi nella sua assenza –, il frammentario blanchotiano è perennemente costretto ad asserire la propria dispersione: esso sopravvive solamente nella ripetizione dei propri intenti e nella rigida contestazione di ogni sapere sintetico. L'ideale schlegeliano del frammentario nasce quasi per gioco, in modo frivolo, e muore immediatamente dopo la pubblicazione dei *Fragments*; esso viene subito abbandonato dal gruppo romantico, e dallo stesso Schlegel, che ritiene di doverne approfondire la struttura filosofica condannandolo così alla rigidità espositiva, e condannandosi ad finire tra le braccia del dogmatismo religioso. La teoria romantica, a causa della sua stessa inconsistenza e per le sue ambizioni assolute, verrà infaustamente politicizzata secondo i dettami di un paradigma organico nell'organizzazione totalitaria degli stati del Novecento. Nonostante questo percorso accidentato, gli effetti del fulmineo apparire del frammentario schlegeliano, la sua carica rivoluzionaria, hanno continuato ad agire lungamente negli sviluppi delle poetiche successive. Il pensiero del frammentario sorge tardi in Blanchot, e si manifesta come l'esito più rigoroso della sua concezione ascetico-religiosa dell'esperienza letteraria: esso è il frutto di una serietà assoluta. Eppure, per la sua stessa assurda coerenza, esso si è condannato all'ineffettualità storica. Entrambe le teorie soffrono del medesimo problema: teorizzando l'arte come la più potente manifestazione dell'impotenza e del negativo, essi cercano di mantenere formalmente il loro pensiero all'altezza di questa impotenza. Esse ritengono che questa attitudine formale, questo giungere a esibire nella scrittura il non-identico in quanto non-identico, valga immediatamente come un impegno concreto, rappresenti una postura etica, e che nell'«attesa senza speranza che si infrange nel grido “umanistico”» si compia l'unico vero gesto politico<sup>406</sup>. Il limite di entrambe le teorie, può indicarsi in ciò che Benjamin definisce come il difetto caratteristico della riflessione romantica: il libero e vano sviluppo in se stessa di una pura assenza di contenuto<sup>407</sup>. Ciò non significa, di nuovo, sollevare una critica

---

<sup>406</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 322.

<sup>407</sup> «Schlegel, in particolare intorno al 1800, fornisce anche determinazioni sul contenuto della vera opera d'arte, tuttavia, queste si fondano su quei, già nominati, mascheramenti e intorbidamenti del concetto fondamentale di medium di riflessione, in cui perde la sua potenza metodica» (W. Benjamin,

dialettica alla mancanza di sintesi dell'arte, quanto piuttosto riconoscere che nell'arte stessa la forma non è tutto, e che ogni opera, oltre ad esistere in se stessa, si riferisce sempre anche qualcos'altro: ogni opera, nel suo apparire, vale come una testimonianza storica di un'esperienza utopica, astorica. Cercare nel velo dell'arte la verità stessa del velo – ricerca verso cui convergono sia Blanchot, sia Schlegel – non si dice qui errato perché si presupporrebbe ancora, acriticamente, una sostanza al di fuori dell'atto poetico. Questo presupposto non proviene dal postulare un mondo al di fuori dell'arte e dell'opera, ma dall'opera stessa: nella sua piena immanenza essa continua a riferirsi a qualcosa d'ulteriore rispetto a se stessa, che non è riducibile all'idea della sua forma riflessiva. Il frammentario, nella sua irrequieta dialettica, è un segnale di questa fondamentale impossibilità dell'arte di astrarsi del tutto dal mondo e dal contenuto concreto dell'utopia:

Ciò che è ideologico, affermativo, nel concetto di opera d'arte riuscita ha il proprio correttivo nel fatto che non ci sono opere perfette. Se queste esistessero, sarebbe davvero possibile la conciliazione in mezzo al non conciliato, al cui stadio l'arte appartiene. In esse l'arte supererebbe dialetticamente il suo proprio concetto; la svolta verso il fratto e il frammentario è in verità un tentativo di salvare l'arte smontando la pretesa che le opere siano ciò che non possono essere e che tuttavia devono voler essere; il frammento ha entrambi i momenti<sup>408</sup>.

La persistenza assoluta, senza alcun riferimento al suo contrario analogico, l'idea della permanenza, non solo risulta impensabile, ma la sua forza critica è tanto depotenziata da divenire una mera affermazione ideologica. Quando la ricerca artistica del frammentario pretende di assorbire formalmente in sé stessa il tutto dell'esperienza, e oltre ad esso, ciò che sta sempre fuori dalla totalità dei rapporti, essa guadagna una libertà assoluta, ma si è con ciò liberata anche del proprio necessario riferirsi all'evento dell'alterità come contenuto. Essa ha liquidato in questo modo il suo scopo ideale che è quello di esibire, sempre di nuovo, il rapporto storico-profano che sradica l'unità dell'idea, la strappa alla permanenza statica e la

---

*Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., p. 101). A proposito dell'assenza di contenuto della riflessione critico-poetica romantica, cfr. anche *ivi*, pp. 134-135 e 141-142.

<sup>408</sup> T. W. Adorno, *Teoria estetica*, ed.it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 254.



innesta nel tessuto mobile della storia. Affermando la propria libertà al di sopra del proprio stesso riferimento all'origine, il rigore del frammentario, si trasforma in una forma di religione artistica: una vuota religione della forma. Lo stesso concetto di assenza d'opera, d'inoperosità, diviene allora una sorta di risposta reattiva che costringe l'arte a richiudersi su se stessa, e a negarsi ai reami diurni della storia: come un fiore notturno o come un riccio.

#### IV. L'inoperoso

Come si è già detto, il saggio sul romanticismo di Blanchot è un commento alla ripubblicazione dell'antologia di Guerne, che gli permette di approfondire la conoscenza dei frammenti schlegeliani. Tuttavia, la scrittura di questo articolo non dipende soltanto da motivi occasionali. Essa viene a coincidere con la conclusione fallimentare di un progetto di rivista, a cui lo scrittore si era dedicato appassionatamente per tre anni, e che aveva acuito il suo interesse verso la portata estetica e politica dell'espressione frammentaria.

Il progetto della *Revue Internationale* sorge come l'ideale prolungamento dell'esperienza della «*Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*». Blanchot, insieme ad altri, fu uno dei protagonisti di questa contestazione, e contribuì ampiamente alla stesura del documento che si opponeva frontalmente alla politica estera di Charles de Gaulle. Il processo di scrittura comune con cui il testo era stato elaborato, l'impegno collettivo del mondo culturale francese, sembravano dei segnali promettenti per una nuova stagione dell'esperienza letteraria: una stagione per cui ogni atto di scrittura si declinava automaticamente nella sfera etica. Per Blanchot si trattava di non lasciare cadere questa possibilità e, anzi, di svilupparla in un ambito internazionale. Sorgeva in questo modo il sogno della *Revue Internationale*. Il progetto di Blanchot prevedeva la fondazione di una redazione di scrittori e intellettuali di diversi paesi. A ciascun redattore veniva richiesto di superare l'ottica limitata della situazione culturale nazionale e di ricercare una prospettiva comune sulle questioni storiche più urgenti. Nelle pagine della rivista, ognuno avrebbe dovuto rinunciare alla propria autorialità, alla propria voce singolare, e tentarsi in una pratica di scrittura plurale e anonima. L'obiettivo era che tutti i redattori – come un collettivo o un movimento – avrebbero dovuto concedere il proprio consenso a ogni testo pubblicato sulla rivista; esserne in qualche modo responsabili a pari merito dell'autore. Gli ideatori francesi miravano a creare una comunità di scrittori riuniti intorno a un progetto di lavoro comune: *la Revue*

*Internationale* ambiva ad essere il «nuovo organo<sup>409</sup>» per realizzare un «comunismo di scrittura<sup>410</sup>»; il primo abbozzo di quello che Nancy rinominerà l'ideale di un «comunismo letterario»<sup>411</sup>.

Chacun devient responsable d'affirmations dont il n'est pas l'auteur, d'une recherche qui n'est plus seulement la sienne, il répond d'un savoir qu'il ne sait pas originellement par lui-même. C'est là le sens de la revue comme possibilité collective. C'est un statut intermédiaire entre auteur et lecteur. D'où la nécessité d'un grand travail d'élaboration en commun, et comme l'unanimité n'est ni possible ni souhaitable, la nécessité de poursuivre, dans la revue même, la discussion et le dialogue<sup>412</sup>.

Come poteva anticiparsi – com'era stato anticipato<sup>413</sup> – l'impegno collegiale che per la *Revue* rischiava di essere troppo dispendioso. Esso richiedeva di costruire preliminarmente una disponibilità e un sentimento comune verso il progetto che non potevano darsi per scontati. Le divergenze teoriche tra le redazioni francesi, italiane e soprattutto tedesche portarono al fallimento del progetto. Sul *Menabò della letteratura*, nel 1964, furono raccolti e pubblicati alcuni testi preparati per essa. Era il numero zero di una rivista a cui non fece seguito nessun altro numero; il progetto nasceva e sfociava nel nulla.

---

<sup>409</sup> Cfr. M. Blanchot, *Écrits politique. 1953-1993*, a cura di E. Hoppenot, Gallimard, Paris 2008, p. 97.

<sup>410</sup> Questa è l'espressione che usa Dyonis Mascolo in una lettera Vittorini, figura principale per la redazione italiana del progetto, inviata quando ormai il sogno della *Revue Internationale* è irrimediabilmente fallito: «Tu peux être sûr qu'en ce qui me concerne (et en qui concerne Maurice [Blanchot] – et aussi à sa manière, Robert [Antelme]) je ne renoncerai jamais définitivement au projet. Écrire tout seul est nécessaire, inévitable. C'est triste aussi et peut-être frivole (mais non moins nécessaire) dès que l'on a conçu de réaliser quelque chose de l'idée communiste au moins par un "communisme d'écriture" ». Lettera citata in C. Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, cit., p. 416.

<sup>411</sup> Cfr. J. L. Nancy, *La comunità inoperosa*, trad. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 1992.

<sup>412</sup> M. Blanchot, *Écrits politique. 1953-1993*, cit., p. 103-104.

<sup>413</sup> « Si nous ne sommes pas pleinement décidés à cet effort collectif, mieux vaut ne rien entreprendre. D'autre part, il est possible qu'une direction collégiale ne soit pas réalisable pratiquement ; cela se peut ; alors, nous renoncerons, mais nous devons le vérifier par l'expérience et, si c'est une utopie, accepter d'échouer utopiquement ». (*Ivi*, p. 102).

Blanchot – insieme agli altri redattori francesi provenienti dall’esperienza del “Manifesto dei 121” – riteneva che la colonna vertebrale della *Revue Internationale* dovesse consistere in una rubrica chiamata «*Cours de choses*». Questa rubrica avrebbe dovuto simboleggiare l’assoluta novità a cui la rivista cercava di corrispondere e rappresentava il tentativo più ambizioso di un “comunismo di scrittura”. Questa rilevanza e centralità della rubrica non si definiva in base ai contenuti trattati – a cui, in linea di principio, non veniva posto alcun limite – ma piuttosto dallo stile di scrittura che veniva richiesto ai contributi, vale a dire lo stile frammentario. La parola frammentaria diveniva il baluardo intorno a cui articolare: l’idea di una scrittura plurale. Il frammentario postulava la libera comunicazione entro singolarità irriducibili e l’istituzione di uno spazio comune pur nella disorganizzazione, nel caos anarchico dei contenuti. Come avviene per Schlegel, la scrittura frammentaria diviene centrale nel momento in cui Blanchot si vede costretto a riavvicinarsi alle urgenti questioni della politica e della storia, ma questo avvicinamento non può che compiersi a partire dai risultati delle precedenti riflessioni estetiche. Proprio come per Schlegel, anche nel caso di Blanchot, l’imposizione di una forma di scrittura artefatta, sollevò immediatamente le resistenze degli altri redattori e, invece, di riunirli intorno a un progetto comune, provocò una generale disaffezione verso il progetto della rivista. L’inoperosità del frammentario, anticipando ogni messa in opera, si esauriva in un nulla di fatto, in un’impotenza che lasciava spossati e frustrati tutti coloro che si erano impegnati intorno alla speranza di una scrittura in comune e di una possibile una comunicazione all’interno della solitudine.

Nel pensiero di Blanchot, il frammentario si staglia come modello estetico ideale per ripensare i rapporti comunicativi entro una nuova politica della comunità. La comunità che si esprime nei frammenti non colloca la propria condizione di possibilità né nell’identità, né nell’insediamento, ma piuttosto nella dislocazione continua delle differenze, nel perenne nomadismo della scrittura.

En ce sens, toute littérature est le fragment, qu'elle soit brève ou infinie, à condition qu'elle désigne un espace de langage ou chaque moment aurait pour sens et pour

fonction de rendre indéterminés tous les autres ou bien (c'est l'autre face) ou est en jeu quelque affirmation irréductible à tout processus unificateur<sup>414</sup>.

La letteratura, nella sua infinita ricerca di se stessa, nella sua impossibile unità, sembra divenire, agli occhi di Blanchot, il paradigma adatto a un concetto di comunità emancipato dalle violenze della legge, dell'uno-tutto, della permanenza. Poche righe prima della citazione precedente, per spiegare l'idea di frammentario che la rivista intende perseguire, Blanchot enumera quattro differenti tipologie di frammento: 1) il frammento inteso come momento dialettico di un tutto; 2) il frammento che tende all'aforisma chiuso e completo in se stesso; 3) il frammento connesso alla mobilità assoluta della pura ricerca; 4) il frammento letterario che si colloca al di fuori del tutto, sia perché presuppone il compimento storico del tutto, sia perché tormenta l'unità del pensiero sistematico, con ciò che non può mai essere ridotto ad unità e che sfocia nell'infinito<sup>415</sup>. Questa catalogazione non è meramente strutturale, essa procede piuttosto secondo un senso storico-teleologico. I primi due tipi di frammentario sono evidentemente le sue forme più abiette, ancora vincolate a un ordine di pensiero sistematico. Queste forme grezze sono attribuite da Blanchot al frammentario romantico. Esse troverebbero la propria applicazione nel frammento filologico, e nell'aforisma schlegeliano, il frammento del tutto concentrato su se stesso. Il terzo tipo di frammentario, secondo Blanchot, ha la propria origine nella scrittura di Nietzsche. Il quarto tipo – che sembra volere sintetizzare e revocare la provvisorietà di tutti gli altri rendendola assoluta – rappresenta l'idea di frammentario teorizzata dallo stesso Blanchot; idea che riprende evidentemente al suo pensiero del neutro. È curioso notare come la prossimità più assoluta negli intenti e nel carattere, l'affinità elettiva tra le idee, faticosi ad essere ammessa, e anzi venga qui misconosciuta e rifuggita, quasi che il contatto con il simile riveli una comunità terrificante e, in fin dei conti, inconfessabile soprattutto a se stessi. Un sentimento simile governa l'ostinazione testarda con cui Blanchot si oppone ed accusa l'esperimento frammentario della rivista romantica. È infatti quantomeno sintomatico che egli, pur vedendo chiaramente «la posta politica che ha rappresentato

---

<sup>414</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>415</sup> *Ibidem*.

il romanticismo in Germania e in Francia»<sup>416</sup>, pur osservando come esso cerchi di corrispondere al nuovo «orientamento della storia divenuta rivoluzionaria»<sup>417</sup>, non si accorga (o non si voglia accorgere) di quanto la rivista *Athenaeum* nasca dalle stesse ambizioni che guidavano la *Revue Internationale*. I concetti fondamentali di *Symphilosophie* e *Sympoesie*, intorno a cui si riunisce il circolo di Jena, rappresentano la medesima esigenza di uno spazio comune di pensiero, dove le idee, svincolate da qualsiasi possesso soggettivo o autoriale, incoccino l'una nell'altra e s'inanellino secondo una coerenza fluida, in una scrittura collettiva. L'anonimato che Schlegel impone ai redattori dei *Fragmente*, non può ridursi semplicisticamente a un rispecchiamento del soggetto assoluto e dell'unità organica<sup>418</sup>; il primo-romanticismo tedesco si distingue dall'idealismo proprio perché questo rispecchiamento non è adeguato; poiché lo specchio è in frantumi, e l'assoluto non si dà a vedere che attraverso l'enigma di questa rottura. L'ideale di scrittura plurale e collettiva a cui il progetto della *Revue Internationale* aspira, si trova, suo malgrado, già prefigurato nel frammentario romantico, e già fallito a causa dell'inconsistenza del suo contenuto storico e politico rispetto alla sovradeterminazione riflessiva della forma. Alla forma viene richiesto di trasformarsi essa stessa in contenuto, ma in un movimento riflessivo astratto o arbitrario con cui il singolo individuo rende universale la propria stessa mancanza. Assumendo una prospettiva letteraria e utopica sul concetto di comunità, Blanchot rifiuta di riconoscere l'inevitabilità del fallimento politico a cui si destina il perfezionamento teoretico del frammentario. Questo rifiuto lo obbliga al vano tentativo di distinguere il proprio concetto di

---

<sup>416</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 424.

<sup>417</sup> *Ivi*, p. 434.

<sup>418</sup> È questa l'interpretazione riduttiva che ne danno Nancy e Lacoue-Labarthe: «L'anonymat n'efface les auteurs que pour mieux assurer, par ce qui est en quelques endroits nommé "symphilosophie" ou "sympoésie", l'universalité de la visée du tout. Mais là encore il ne s'agit pas d'une universalité obtenue par addition, ni même uniquement par complémentarité des individus. Il s'agit en fait de la *méthode* même (et c'est à dessein que nous reprenons le maître mot de Descartes) qui convient à l'accès à la vérité. La communauté fait partie de la définition de la philosophie [...] et cela parce que son objet, la "connaissance universelle", a lui-même la forme et la nature de la communauté, c'est-à-dire le caractère organique ». (P. Lacoue-Labarthe e J. L. Nancy, *L'absolu littéraire*, cit., p. 65.

frammentario e di *désœuvrement* dalla teoria critica, estetica e politica avanzata da Schlegel.

Pur ricusando i principi e gli esiti del frammentario schlegeliano, Blanchot si sente nondimeno costretto a tracciare una netta differenza per distinguere i due progetti di rivista. Questa necessità può essere un segnale per il fatto che egli deve avere ben presente la minaccia che il romantico rappresentava per la sua teoria. Come egli stesso ammette ne *La scrittura del disastro*, il misconoscimento di Schlegel – il rischio di riportare il *désœuvrement* frammentario, verso la perfezione dell'opera – è una mancanza di cui Blanchot può dire che spesso «*nous la partageons avec lui*<sup>419</sup>». Questo rischio “critico-estetico”, a partire dagli anni '60, mostra chiaramente anche la sua portata “etico-politica”. Ma perché, in fondo, il pensiero di Schlegel dovrebbe rappresentare una minaccia per la teoria di Blanchot: perché egli ha bisogno di rifiutare ogni *chance* per una contaminazione romantica? La risposta a questa domanda va ricercata nel percorso intellettuale di Schlegel: nella metamorfosi che, da fervente repubblicano neoclassicista, lo trasforma dapprima nell'utopista-rivoluzionario dello spirito romantico e del frammentario, lo conduce in seguito ad abbracciare il dogmatismo religioso cattolico e, infine, lo porta a divenire un burocrate della restaurazione. Il “fallimento” di Schlegel – la sua infedeltà verso i tormentati ideali di gioventù, a favore di una solida e opportunistica *Realpolitik* – sembra destinare la teoria estetica blanchotiana a quell'esito tragico contro cui essa era inizialmente sorta e a cui si è strenuamente opposta. Il compito impossibile che Blanchot si prefigge – dopo che la guerra d'Algeria lo obbliga a ritornare ad occuparsi di questioni politiche – sarà di impedire in tutti i modi che l'insostenibilità della persistenza del frammentario, la sua caratteristica impotenza, finisca per ricondurre il suo pensiero, e la sua scrittura al dogmatismo più bieco, e alla reattiva assunzione di un'identità unitaria e stabile, al “credo” religioso della “messa-in-opera” della verità. Le resistenze di Blanchot contro Schlegel sono le sue resistenze verso l'accettazione del proprio passato.

Lo spontaneo rigetto che Blanchot prova nei confronti dell'esito reazionario della teoria schlegeliana, non va dunque ricercato soltanto nella presa di posizione

---

<sup>419</sup> M.Blanchot, *L'Écriture du désastre*, cit., p. 99.

ideologica di un intellettuale di sinistra. Le ragioni di questo rifiuto – la necessità di tracciare un netto confine tra le due concezioni del frammentario – devono piuttosto essere rintracciate nel suo percorso spirituale. Bisogna allora risalire agli esordi della carriera intellettuale di Blanchot. Prima di divenire uno degli esponenti più in vista della sinistra intellettuale francese postbellica, prima dello sviluppo stesso della sua teoria estetica, e della pubblicazione, nel 1941, del suo primo romanzo *Thomas l'Obscur*, Blanchot è noto come una delle voci più vivaci e acute nel *milieu* dell'estrema destra francese. L'anno dopo essersi diplomato alla Sorbonne (con una tesi sulla concezione del dogmatismo nello scetticismo), Blanchot inizia a collaborare assiduamente a riviste e giornali che gravitano intorno ad ambienti cattolici, aristocratici e reazionari. Dal 1931, egli commenta quotidianamente la politica francese sul *Journal de débats*, rivista serale ultraconservatrice. Successivamente, egli si avvicina a riviste più radicali e dissidenti che espongono le idee di una destra anticapitalista, quanto anticomunista e le cui redazioni sono composte da giovani intellettuali anticonformisti, riottosi ad ogni compromesso inautentico: *Le Remparts*, *Combat*, *L'Insurgé*. Sulle colonne di questi giornali Blanchot sviluppa la vena polemica del suo pensiero, la spietata urgenza di farsi critico verso lo *status quo*, la capacità di comunicare attraverso l'ironia, il paradosso in una lingua translucida per la sua chiarezza grammaticale. Queste amicizie e questo lavoro gomito a gomito giornaliero con le posizioni più antidemocratiche, antisemite, xenofobe e corporativiste, formano la prima esperienza politica del giovane Blanchot. Il bisogno impellente di stringere relazioni, di comunicare la propria visione del mondo, di rovesciarne i valori inautentici in nome di un'esperienza originaria sono segnali di quanto, già in quegli anni, il pensiero della comunità occupasse il centro della sua riflessione. In questa prima fase, tuttavia, la comunità non è ancora pensata come la reciproca esposizione alle differenze – la messa in comune di ciò che espropria – bensì come il fondo comune identitario di un gruppo: la sua inerenza a una tradizione di pensiero. Negli anni '30, la posizione politica di Blanchot coincide con una spregiudicata affermazione della preminenza culturale della Francia, condita con affermazioni eroico-patetiche e una tendenza mistica verso la *coincidentia oppositorum*. Quest'ultima tendenza, il misticismo implicito nel pensiero di Blanchot, segna anche la svolta del suo pensiero, e l'abbandono di questi



ideali revanscisti. Il misticismo della sua esperienza trova il proprio rifugio nella riflessione sull'arte o, meglio, in una concezione metafisica dell'arte, e del rapporto tra artista e opera. La svolta si compirà intorno alla pubblicazione del suo primo romanzo *Thomas l'Obscur*. Più che di svolta, converrebbe parlare di fuga. La Francia è occupata, e Blanchot, nella totale impossibilità d'azione e ormai disilluso rispetto a qualsiasi precedente convinzione politica, si ritaglia persino nei suoi articoli uno spazio di silenzio imbarazzato. La sua scrittura per i quotidiani è oramai figlia della vergogna, censurata prima della censura; in essa è svanita ogni speranza rivoluzionaria (foss'anche espressione di una rivoluzione conservatrice), verso le sorti della storia: il suo interesse si volge pressoché interamente alla solitudine essenziale dell'opera d'arte. Al chiasso giovanile e idealista, al cameratismo delle redazioni, si sostituisce (con l'ambiguità propria a ogni sostituzione) il silenzio religioso dell'arte e il lavoro solitario: il tempo dell'arte si offre come tempo sottratto a ogni influenza del turbolento movimento storico.

Nel 1984, in una lettera privata a Roger Laporte, Blanchot ha ricostruito nel ricordo l'impegno politico e giornalistico di quegli anni. Questa ricostruzione viene fornita a partire dalla prospettiva del suo ritiro dalla scena politica e dalla confusione parigina. Il ricordo consegnato a Laporte è già completamente immerso nell'atmosfera spirituale che proviene dall'ascesa all'eremo solitario della letteratura. Blanchot può riguardare agli anni '30 soltanto dalle coste rocciose di Èze, come se la conversione alla solitudine dell'opera, fosse già in qualche modo predestinata al giovane dissidente.

J'ai laissé de côté ce qui durant ce temps (sans doute depuis 1930) avait été ma vraie vie, c'est-à-dire l'écriture, le mouvement de l'écriture, son obscure recherche, son aventure essentiellement nocturne (d'autant plus que, comme Kafka, il ne me restait que la nuit pour écrire). En ce sens, j'ai été exposé à une véritable dichotomie : l'écriture du jour au service de tel ou tel [...] et l'écriture de la nuit qui me rendait étranger à toute autre exigence qu'elle-même, tout en changeant mon identité ou en l'orientant vers un inconnu insaisissable et angoissant. S'il y a eu faute de ma part, c'est sans doute dans ce partage. Mais en même temps elle a hâté une sorte de conversion de moi-même en m'ouvrant à l'attente et à la compréhension de

changements bouleversants [..]. En quelque sorte, j'ai toujours eu une certaine passion politique<sup>420</sup>.

In questo brano, ciò che è importante è la netta contrapposizione con cui Blanchot distingue la sfera del politico da quella dell'artistico: scrittura del giorno/scrittura della notte; scrittura di mestiere/scrittura d'arte e di pensiero<sup>421</sup>. Tra queste due forme di vita, non c'è alcun passaggio, soltanto un drastico salto oltre l'abisso. La teoria estetica di Blanchot apre una frattura non colmabile tra l'arte e la storia; anzi, essa scaturisce dalla necessità teorica di porre una cesura nella sua attività di scrittura. Da un lato, il diurno e la politica della comunità vanno criticati come ancora compromessi con gli ordini della storia e del sapere, dall'altro lato, nella scrittura notturna, va esaltata la solitudine essenziale dell'opera.

La solitudine dell'opera – dell'opera d'arte, dell'opera letteraria – ci fa scoprire una solitudine più essenziale. Essa esclude l'isolamento compiaciuto dell'individualismo e ignora la ricerca della diversità. [...] Chi vive nella dipendenza dell'opera, sia per quanto riguarda la scrittura sia per quel che concerne la lettura, appartiene alla solitudine di ciò che solo la parola essere esprime: parola che il linguaggio mette al riparo, dissimulandola, o che fa apparire facendola sparire nel vuoto silenzioso dell'opera<sup>422</sup>.

Su questo piano, Blanchot tocca un'altra volta, inconsapevolmente, una dialettica che è già presente in Schlegel, e afferisce, significativamente, al suo concetto di immaginazione. Se l'immaginazione è produttrice di tutte le forme, di tutti i ritmi provvisori in cui l'assoluto medium si concretizza, essa è altrettanto «pensiero solitario in sé e per sé<sup>423</sup>»:

Ciò che suscita negli uomini il massimo terrore è la solitudine assoluta. Ma l'idealismo è esattamente quel sistema in cui lo spirito è pienamente isolato; viene

---

<sup>420</sup> J.L. Nancy, *Maurice Blanchot. Passion politique*, Éditions Galilée, Paris 2011, pp. 61-62.

<sup>421</sup> È noto il fatto che l'unica critica che Blanchot muove alla compromissione di Heidegger con il regime hitleriano sia quella di avere potuto piegare l'uso del suo linguaggio filosofico a favore del nazismo. Cfr. M. Blanchot, *Écrits politique. 1953-1993*, p. 123.

<sup>422</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., pp. 13-14.

<sup>423</sup> KFSX XII, p. 363.

sottratto allo spirito tutto ciò attraverso cui esso è imparentato al mondo ordinario, cosicché non resti che lui, solo e completamente spogliato<sup>424</sup>.

Schlegel arriva a questa solitudine a partire dai frammenti, Blanchot invece la suscita come fuga dal suo credo politico giovanile. L'arte diviene per lui un luogo di indifferenza tra la ricerca dell'assoluto e lo stato di perenne fuga da esso. L'opera, svuotata da tutto il suo senso storico e dall'utopia che essa propone, non può che trasformarsi nell'opera dell'assenza e della negatività, alla cui fede impossibile Blanchot consacrerà tutta la propria esistenza.

Vent'anni dopo questo ritiro spirituale nella sfera della letteratura – di cui ora possiamo intendere un ulteriore significato della sua essenza che è “sparizione” – Blanchot torna a riflettere sul concetto di comunità provocato dalle contingenze storiche. Ma come frequentare di nuovo i contrari assoluti di storia ed arte, senza incorrere nei compromessi o, peggio, nelle illusioni identitarie del passato? Come coniugare l'esigenza solitaria e notturna dell'opera e l'attività politica e comunitaria del giorno? Come connettere ciò che si rifiuta a ogni rapporto, con ciò che si fonda sulla possibilità del rapporto? La soluzione di Blanchot passa inevitabilmente per il frammentario, ovvero per il tentativo di pensare un'esposizione una comunicazione in grado di dire, o, quantomeno di esibire ciò che è indicibile; il tentativo di fare opera comune della più pura assenza d'opera, stare insieme nella differenza assoluta – nella morte che ci separa da noi stessi e dagli altri – oltre ogni possibile identità. La scrittura frammentaria per Blanchot rappresenta precisamente questa sorta di non-sintesi degli opposti, il loro coincidere e coesistere puntuale in un istante di indifferenza subito smarrito. La sottile speranza di una vita fragile, votata alla politica e alla letteratura, passa per la cruna d'ago di un ossimoro: possibilità impossibile della comunità di opera e comunità nel frammentario; puro *désœuvrement* di ogni opera compiuta. Dopo il fallimento disastroso della *Revue Internationale*, Blanchot adotterà sempre più massicciamente nei propri testi la forma frammentaria. Tra le

---

<sup>424</sup> KFSA XII, p. 151. «Was dem Menschen am meisten Furcht erregt, ist absolute Einsamkeit. Nun ist aber der Idealismus gerade das System worin der Geist völlig isoliert, ihm alles, wodurch er mit der gewöhnlichen Welt verwandt ist, weggenommen wird, so dass er allein und völlig beraubt dasteht».

macerie del pensiero, *Le pas au delà* mantiene ancora la memoria di un dialogo ininterrotto. *L'écriture du desastre* si abbandona completamente alla scrittura per frammenti, sebbene la sua dispersione si limiti alla forma e i nuclei tematici del testo siano ancora ben identificabili. Ma è nella *comunità inconfessabile* che Blanchot – stimolato dalla prima versione de *La comunità inoperosa* di Nancy – ripensa più intensamente il rapporto senza rapporto tra l'opera d'arte e l'istituzione della comunità. Le ultime battute di questo testo possono considerarsi il testamento estetico e politico di Blanchot:

Il [...] detto di Wittgenstein “Su ciò, di cui non si può parlare, si *deve* tacere”, indica bene che, poiché non ha potuto egli nell'enunciarlo imporre a se stesso il silenzio, si deve parlare. Ma con che sorta di parola? Ecco una delle questioni che questo libretto affida ad altri, meno perché vi rispondano che perché consentano ad assumerla e a prolungarla. Si troverà così che essa ha ancora un senso politico vincolante, e che non ci permette di disinteressarci del tempo presente, il quale, aprendo spazi di libertà sconosciuti [nouveaux], ci rende responsabili di rapporti nuovi, sempre minacciati, sempre sperati, tra ciò che chiamiamo opera e ciò che chiamiamo inoperosità<sup>425</sup>.

In anni recenti, Nancy ha offerto un'interpretazione particolarmente critica del tentativo blanchotiano di ricongiungere *in extremis* la sua teoria estetica alla sua passione politica. Nella chiusura del libro di Blanchot, egli scorge una critica diretta contro la teoria proposta ne *La comunità inoperosa*. Se il testo di Nancy si costruiva intorno all'opposizione tra inoperosità e “messa-in-opera” della comunità; se il suo obiettivo era quello di designare la prima come proprietà essenziale di una comunità emancipata dal mito dell'identico, e indicare nella seconda la costante minaccia a cui la comunità si trova esposta (il mito fusionale di una comunità organica, nella quale ogni individuo è essenzialmente ricompreso in un'identità originaria con tutti gli altri), allora le ultime battute della *Comunità inconfessabile* sembrerebbero ricordare a Nancy che l'esigenza dell'opera è insormontabile, che essa precede necessariamente l'inoperosità: la possibilità di pensare un'assenza d'opera

---

<sup>425</sup> *Ivi*, p. 84.

presupporrebbe l'opera stessa<sup>426</sup>. In questo *memorandum*, Nancy riscopre altresì tutte le *défaillances* del pensiero politico di Blanchot. Esse sono ricapitolate, in ultimo, nel fatto che Blanchot non sarebbe mai stato in grado di superare una concezione esistenziale dell'individuo (e della sua impossibilità di morire). L'individuo blanchotiano è completamente separato, solitario, essenzialmente solo nel suo rapporto con sé stesso, con gli altri, e con l'opera. Nancy, invece, pensa l'impossibile del rapporto come sconnessione, *déliason* delle singolarità, che, tuttavia, sono tali solo sullo sfondo della assoluta possibilità del rapporto:

Or la liaison ne survient pas au séparé (à l'individu, si on veut lui donner ce nom, ni à l'être sexué), elle fait partie de lui. Le rapport précède, constitue et accompagne les singularités. C'est même de quoi témoignent en tout premier lieu le sexe et la parole. [...] Mais à trop bien discerner et séparer, là encore, on risque de manquer l'antériorité toujours déjà présente et opérante du rapport sans lequel il n'y aurait pas d'« individus» (de « sujets », de sexes, d'existants de toute sorte) [...] <sup>427</sup>.

Le analisi attraverso cui Nancy decostruisce il testo di Blanchot sulla comunità sono troppo articolate e complesse per poterle qui esaminare puntualmente (esse passano attraverso una rielaborazione dei temi blanchotiani del sacrificio, della morte, della trascendenza, della religione, della sessualità...). Il centro nevralgico di questa controversia appare però chiaro. Esso si colloca nella divergenza tra due differenti paradigmi con cui viene concepita l'inoperosità propria al frammentario. Tale differenza emerge nei modi con cui si pensa il rapporto reciproco tra i frammenti, e il rapporto che, nel loro insieme, essi istituiscono con l'assoluto. Mentre per Nancy le singolarità sono tali soltanto in virtù del rapporto reciproco, e nella loro reciproca e simmetrica insufficienza; in Blanchot la dissimmetria del rapporto tra "Io" e "Altri" sembrerebbe postulare, quantomeno per l'alterità, una consistenza propria, situata al di là di ogni rapporto, e di cui si può avere esperienza soltanto *après coup*, quando il rapporto di comunanza è ormai interrotto. Non può allora sorprendere il fatto che, in diverse occasioni, Nancy torni ad accostare le strutture ritmiche del pensiero di Blanchot a una pseudo-dialettica hegeliana della coincidenza degli opposti che viene,

---

<sup>426</sup> Cfr. J. L. Nancy, *La communauté désavouée*, Éditions Galilée, Paris 2014, pp. 118-119 e pp. 154-155.

<sup>427</sup> *Ivi*, p. 158.

a volte, esplicitamente designata come romantica, o, addirittura come “ultraromantica”<sup>428</sup>. Se il giudizio di Nancy su Blanchot è molto mutato rispetto a quanto affermato ne *L'absolu littéraire*, ciò che non è cambiato è il giudizio sulle carenze del pensiero romantico.

Ma, oltre ai modi formali con cui viene pensata la comunità tra i singoli, è possibile indicare con maggiore precisione il rischio in cui possono incorrere le concezioni del frammentario di Schlegel e Blanchot? Non è forse nello stesso frammentario che vanno riconosciute le carenze di questi pensieri rispetto alla sfera del politico? In merito a queste domande il saggio di Nancy rimane per lo più assai allusivo. Tuttavia, al suo interno, si trova un passo enigmatico, che ci sembra puntare al cuore della questione:

La mort ici vaut avant tout comme ce qui sépare les uns des autres, plus que comme ce qui sépare soi de soi. Car soi séparé de soi, c'est justement le sujet de l'expérience mystique, c'est la femme qui part avec et dans sa jouissance. Il subsiste, ce sujet séparé de soi, de la subsistance fragile mais insistante de l'écriture littéraire, devenant ainsi le fondement paradoxal d'une communauté évanouissante. Œuvre moins désœuvrée que consacrée à son désœuvrement – ce qui fait une grande différence<sup>429</sup>.

La figura femminile qui nominata è un personaggio del romanzo *La maladie de la mort* di Marguerite Duras. La seconda parte della *Comunità inconfessabile* di Blanchot si struttura come una riflessione critica su questo romanzo e sullo speciale rapporto di reciproca esclusione che si viene a determinare nella relazione amorosa tra un uomo qualsiasi e questa donna particolare. Nell'interpretazione di Blanchot, il personaggio femminile del romanzo «s'impone per la sua presenza-assenza» sempre immersa nel sonno e nella passività<sup>430</sup>, essa è fragile e indifesa, e proprio in virtù di questa manifesta esibizione di debolezza «non può essere uccisa<sup>431</sup>»; dalla relazione

---

<sup>428</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 83-84 e p. 133.

<sup>429</sup> J.L. Nancy, *La communauté désavouée*, cit., pp. 157-158.

<sup>430</sup> Cfr. M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, cit., p. 57.

<sup>431</sup> *Ivi*, p. 58. Sull'impossibilità di uccidere il più debole e la sua relazione al trascendente e all'assolutamente separato, Blanchot si era già espresso in precedenza. In questa citazione può sentirsi l'eco del pensiero di una comunità assorbita nella persistenza del frammentario: «Non basta dire che la misura serve a misurare la potenza rendendola uguale; essa apre una nuova Dimensione, una nuova

sessuale con l'uomo essa è l'unica che trae godimento. L'uomo, la cui figura risulta molto più pallida e impersonale (Duras vi si rivolge direttamente con il "Vous"), si riduce a «non essere null'altro che un incessante "fare" <sup>432</sup>», sempre in procinto di andare e venire, «sempre all'opera di fronte<sup>433</sup>» all'evanescente corpo di lei. In questi tratti salienti dei due personaggi, è difficile non decifrare le opposizioni fondamentali della teoria estetica di Blanchot: giorno/notte; azione negativa della storia, del lavoro, della politica/inazione dell'arte. Ad esse viene ora a giustapporsi anche quella di comunità/solitudine. Attraverso il commento dell'opera di Duras, Blanchot tenta di raggiungere la zona di indeterminazione tra questi due poli: la zona neutra dove coincidenza ed esclusione sembrano toccarsi per un'istante impercettibile, o, quantomeno impronunciabile. Pertanto, secondo il suo commento, l'evento chiave del romanzo è l'improvvisa scomparsa della donna: essa sparisce, da un giorno all'altro, senza lasciare alcuna traccia, come se non fosse mai esistita. Questa assenza della donna rovescia i termini che, in un primo momento, sembravano determinare la sua esistenza: prima era presente-assente, ora diviene assente-presente nella vita attiva dell'uomo. La sua scomparsa viene riletta come inaugurazione del tempo – sottratto a qualsiasi ordine mondano – proprio all'assenza d'opera. Il tempo dell'inoperosità – il venire meno di un'alterità inaccessibile e smisurata – trasforma l'uomo stesso: l'assenza tinge la sua esistenza diurna di un velo notturno, ctonio e mortifero; essa gli rivela la negatività solitaria che si celava all'interno dei rapporti quotidiani della società e dell'attività. Commentando alla comunità segreta dei due amanti, Blanchot traduce nel concetto politico di comunità le caratteristiche proprie alla sua teoria dell'esperienza assoluta dell'arte. L'impossibilità del rapporto con l'opera e la successiva trasformazione nel rapporto impossibile con l'assenza

---

Misura con cui la potenza deve misurarsi e venire a patti. Il supplice non è più debole e nemmeno il più debole: è così in basso da cadere del tutto fuori portata: è separato, sacro. Il suo procedere è religioso perché egli stesso appartiene all'area della separazione; indubbiamente è un'area rituale, ma la forza incantatoria del rito non basta a renderlo efficace. Il supplice supplica senza certezza e senza garanzie, non è mai sicuro di poter essere reintegrato in quel sistema di precauzioni che è la giustizia. In definitiva su cosa si fondano le sue speranze? Sul fatto di parlare». (M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit. p. 114).

<sup>432</sup> M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, cit., p. 60.

<sup>433</sup> *Ibidem*.

dell'opera rifondano, attraverso il medium del personaggio "femminile"<sup>434</sup>, l'idea di una comunità.

Si può meditare su questa sparizione. O, non ha saputo conservarla, la comunità prende così fine in maniera altrettanto aleatoria di quella con cui comincia; oppure, ella ha fatto la sua opera, l'ha cambiato più radicalmente di quanto non creda, lasciandogli il ricordo di un amore perduto prima che sia potuto avvenire. (Così è per i discepoli di Emmaus: si persuadono della presenza divina solo quando li ha abbandonati). Oppure, ed è l'inconfessabile, unendosi a lei secondo la sua volontà, le ha dato anche questa morte che lei attendeva, di cui egli non era fino allora capace, e che porta così al compimento la sua sorte terrestre [...]. Essa consacra, in maniera evasiva, la fine sempre incerta che è inscritta nel destino della comunità<sup>435</sup>.

Nancy ha evidentemente forti ragioni nel sottolineare l'afflato religioso e, più specificatamente cattolico, che pervade il testo di Blanchot. Il carattere estetico-politico della comunità blanchotiana sembra qui riapprossimarsi al sentimento cristiano delle origini, alla fede segreta della setta che contesta l'impero e tutta la società<sup>436</sup>; alla fede che, pur nell'assenza di Dio, si vota alla parola viva, all'oscuro abbandono e al martirio. L'esperienza dei due amanti – frequentando lo stesso spazio di impossibilità (di morte) dell'opera d'arte – acquisisce contorni mistico-esoterici, se non addirittura iniziatici: esige la consacrazione dell'uomo al sacrificio simbolico

---

<sup>434</sup> A proposito delle figure femminili negli scritti di Blanchot, Derrida ha scritto: «Loro, adesso bisogna precisarlo, non sono ciò che si chiama donne. Ne *L'arrêt de mort*, lei, a cui "io dico per l'eternità: 'vieni', e per l'eternità, lei è qui", è "idea", l'idea, un'idea, "questa idea" [...]. In *Celui qui ne m'accompagnait pas*, coloro a cui "mi basterà dire" "Vieni", sono questa volta delle "parole"». (J. Derrida, *Paraggi. Studi su Maurice Blanchot*, trad. it. di S. Facioni, Jaca Book, Milano 2000, p. 140). Le donne di Blanchot sembrano, letteralmente, divenire "pensieri, parole, opere" e, a questa trinità del peccato, potremmo aggiungere, come un'ultima memoria catechistica, la quarta categoria delle "omissioni".

<sup>435</sup> M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, cit., pp. 83-84.

<sup>436</sup> «La comunità degli amanti [...] ha per fine essenziale la distruzione della società. Là dove si forma una comunità episodica tra due esseri che sono fatti o che non sono fatti l'uno per l'altro, si costituisce una macchina da guerra [...] che porta in sé [...] la minaccia dell'annichilazione universale». (*Ivi*, p. 73).



della donna<sup>437</sup>. Quando, in un'occasione del romanzo, l'uomo irriderà la serietà della sua relazione, quando confesserà al giorno, e tradirà la sua esperienza degradandola allo stato di vago sogno e di illusione, ciò viene definito "un errore" da Blanchot<sup>438</sup>. La fede di Blanchot non si vota ad alcun Dio, nemmeno al Dio assente o morto: la fede di Blanchot – a cui si è consacrato con il rito esoterico del suo primo romanzo e con le preghiere dei suoi racconti – è l'opera d'arte. Per la sua assolutezza, l'unico rapporto che si può avere con l'arte passa attraverso l'inoperosità, l'impotenza, e, in ultimo, l'afasia del frammentario. Seppure in un'estetica del tutto peculiare – in una teoria mistica e ascetica della fragilità, dell'impotenza, dell'esilio, del nomadismo e della solitudine, piuttosto che in un'estetica monumentale della forza, della vitalità e della terra – l'operazione di Blanchot si ricapitola in un pericoloso processo di estetizzazione della sfera politica. Il suo ritiro dal mondo storico, dal chiasso del mercato e dalle decisioni repentine dell'azione, si ripercuotono evidentemente sulla sua teoria politica della comunità. L'unica comunità che egli può ammettere è quella senza alcuna speranza, riunita intorno alla sua essenziale separazione, raccolta insieme senza più niente da fare sul finire della storia: egli prova a pensare nell'inoperoso il paradosso di una comunità storica di solitari<sup>439</sup>, di amici forse, ma senza durata, sempre in procinto di disperdersi a caso, così come per caso si è

---

<sup>437</sup> *Ibidem*. Oppure, ancora più esplicitamente, si può leggere: «Ma resta che, senza che vi sia traccia di una profanazione, la sua esistenza a parte ha qualcosa di sacro, particolarmente quando alla fine ella offre il suo corpo, come il corpo eucaristico fu offerto, con un dono assoluto, immemorabile». (*Ivi*, p. 83).

<sup>438</sup> Cfr. *Ivi*, p. 80.

<sup>439</sup> Pascal Quignard, in un libro dedicato ai "solitari" di Port-Royal, coloro che avevano scelto di vivere in disparte dalle contraddizioni della società, interroga la possibilità di una "comunità di solitari". Tuttavia, è difficile scorgere una somiglianza tra le due idee: in Blanchot, infatti, non esiste il pensiero spinozista di una comunità naturale, in cui la singolarità si inselvatichisce fino a tornare a essere "sanglier", l'inaddomesticabile cinghiale (cfr. P. Quignard, *Sull'idea di una comunità di solitari*, trad. it. di A. Peduto, Analogon, Asti 2016. Il ritiro dal giorno della storia di Quignard si riavvicina al tempo ritmico della natura, e trova insegnamento in un cinismo d'altri tempi in Blanchot invece, il tempo storico, è abbandonato, ma resta sempre sullo sfondo come al di là di un vetro. Spesso le scene dei suoi romanzi si svolgono in camere, che danno l'apparenza di essere sempre abitate come di passaggio, come camere di albergo. Alle volte, potrebbe sembrare che il rifugio di Blanchot si collochi in quel Grand Hotel Abyss di cui ha parlato Lukács.

formata: come la polvere della persistenza divenuta legge per tutti, e in virtù della quale ciascuno deve convertirsi, consacrarsi all'inoperoso. La persistenza del frammentario, in cui Blanchot ha stabilito l'essenza della letteratura e dell'arte in generale, diviene qui legge formale di un'assoluta impotenza di integrazione e di composizione della comunità politica. Il rischio principale di ogni teoria del frammentario risiede dunque in questo volersi *consacrare* all'inoperoso e alla contestazione della permanenza, nel farsi testimoni e sacerdoti del nulla. In questo processo, si realizza l'ambiguo tentativo di sacralizzare la persistenza, che, al contrario, dovrebbe corrispondere al sempre di nuovo dell'esposizione storica e della profanazione pubblica dell'idea stabile e permanente. L'assenza, il nulla del soggetto, non si possono comunicare nemmeno nelle immagini, nel frammentario, o nell'inoperoso: la speranza della disperazione, si risolve in una disperata attesa pronta ad accettare qualsiasi promessa di salvezza: anche quella più catastrofica. Pertanto, il frammentario, in ultima istanza, esige il tradimento della sfera trascendente dell'arte e della religione. Esse vanno riassorbite e sostituite con il cinismo di uno sguardo politico che, penetrando nell'atto poetico, deve profanare ogni velleitaria utopia identitaria e mitica, così come l'impotenza astratta. Le rovine dell'opera d'arte fatta a pezzi da questo sguardo possono sempre tornare utili per slogan, programmi, manifesti: in tutto ciò che può elettrizzare la massa e formare momenti di coscienza riflessiva. È soltanto da questa prospettiva che l'arte stessa, in modo provvisorio, imperfetto, e secondo possibilità di volta in volta contingenti, profana la propria trascendenza e può apparire nel mondo storico, come una speranza svanita e una promessa ancora inesaudita. Di certo non come il modello formale a cui adeguare l'idea politica della comunità. Nel rischio di farsi sacerdoti e profeti della persistenza, sono incorsi sia Schlegel, sia Blanchot: il primo seguendo un estro e una sottigliezza da gesuita, il secondo con un rigore giansenista.

A proposito del Maggio '68, subito prima di commentare *La maladie de la mort* di Duras, Blanchot scrive

Non bisogna durare, non bisogna avere parte a nessuna durata. [...] Ci si separò con istantaneamente, senza residuo, senza che si formassero quelle persistenze nostalgiche per cui la vera manifestazione si altera nella pretesa di perseverare in gruppi di combattimento. Il popolo non è così. C'è, non c'è più, ignora le strutture

che potrebbero renderlo stabile. Presenza e assenza, se non confuse, almeno in virtuale scambio. [...] la dissoluzione del patto sociale e la restia ostinazione a reinventarlo in una sovranità che la legge non può circoscrivere, poiché ricusa la legge pur mantenendosi come il suo fondamento<sup>440</sup>.

Con il suo concetto paradossale di legge, Friedrich Schlegel, avrebbe sicuramente potuto, se non scrivere, quantomeno sottoscrivere questa descrizione del formarsi e disciogliersi della massa impotente e inoperosa dei frammenti.

---

<sup>440</sup> M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, cit., pp. 51-52.

## *Conclusioni*

Giunti al termine della nostra comparazione, possiamo ora provare a cogliere in uno sguardo il tragitto che è andato delineandosi e indicare i risultati teorici che si sono raggiunti. Data l'oscurità stilistica degli autori trattati e la natura riottosa del nostro oggetto di studio, la traiettoria espositiva che abbiamo percorso non può certo dirsi lineare. Muovendo cautamente verso i nostri obiettivi, siamo spesso stati costretti a ritornare sui nostri passi, ad abbandonare la via maestra e a ripiegare in lunghe digressioni su temi secondari; altre volte, invece, siamo stati obbligati a balzi logici improvvisi e a consumare le distanze storiche e le differenze teoriche tra gli autori esaminati. Tuttavia – pur nelle molteplici deviazioni – le analisi svolte si sono sempre orientate verso il centro della nostra tesi. Le nostre riflessioni hanno costantemente gravitato intorno all'esposizione del nucleo filosofico del frammentario e ognuna di esse vi si lascia ricondurre.

Nel primo capitolo abbiamo perseguito degli obiettivi di ordine metodologico. Il concetto di frammentario richiede particolari attenzioni per essere avvicinato e, per questo, si è innanzitutto ritenuto necessario presentare le differenti dimensioni in cui oggi è possibile farne esperienza. Attraverso la descrizione quasi-fenomenologica delle figure del “salotto”, dell’“accademia”, dell’“erudito” e della “scrittura frammentaria”, abbiamo distinto l'odierna modalità di manifestazione del frammentario secondo il suo aspetto “secolare” e il suo aspetto “spirituale”. Nel corso dell'esposizione è divenuto sempre più chiaro che l'aspetto profano e l'aspetto metafisico non sono categorie esteriori all'idea di frammentario; anzi, essi rappresentano i poli entro cui oscilla la sua stessa definizione virtuale. L'idea del frammentario si costituisce nella tensione tra un polo etico-politico (connesso alla questione della comunità e della comunicazione) e un polo metafisico (connesso alla critica della sostanza, dell'unità e dell'identità). Sia Schlegel, sia Blanchot ritengono che l'opera d'arte letteraria – la riflessione estetica in cui essa si produce – sia in grado di ricapitolare in sé la tensione tra i differenti poli del frammentario. Poiché la nostra tesi si struttura come una comparazione tra questi due autori, ci si è concentrati sul solo momento estetico e poetico della “scrittura frammentaria”. Se nelle battute

conclusive abbiamo cercato di sottolineare il difetto intrinseco a questa impostazione (che rischia di appiattire l'aspetto etico-politico del frammentario su speculazioni estetico-metafisiche), durante tutto lo sviluppo della comparazione abbiamo invece esaminato le sue fondamenta teoriche e illustrato la critica che le due teorie del frammentario sollevano contro la tradizione logica e filosofica. Da un punto di vista metodologico, il primo luogo su cui si appunta questa critica è la teoria dei generi letterari, ovvero il luogo in cui Platone e Aristotele hanno posto le fondamenta della riflessione estetica occidentale. Di conseguenza, nel secondo paragrafo del primo capitolo, ci chiediamo con quale diritto il frammentario possa dirsi un genere. Attraverso il riferimento alla teoria dei generi abbozzata da Benjamin e sviluppata da Melandri, abbiamo mostrato in che modo il frammentario presupponga la riattivazione di una tradizione sommersa di pensiero analogico; tradizione che è stata dimenticata dopo l'affermazione (anche in campo estetico) di un sistema di rapporti logici. Per la prospettiva analogica, l'opera d'arte non cade sotto il proprio genere come l'individuo sotto l'insieme logico cui appartiene; essa esprime il proprio genere intensivamente secondo una gradualità analogica. L'applicazione del metodo comparativo seguito durante la tesi trova qui la propria giustificazione formale. Il rapporto tra idea e storia che il frammentario manifesta – la temporalità che a esso pertiene in quanto genere – viene estesamente trattato nell'ultimo paragrafo del primo capitolo. Il carattere del genere frammentario viene a specificarsi come espressione estetica di un preciso momento del concetto benjaminiano di origine – quello in cui l'idea ritorna sempre di nuovo a confrontarsi con la storia. Dispiegando il significato del ritmo che determina la dialettica dell'origine e mostrando la connessione tra l'antico utilizzo del termine e le categorie del pensiero analogico, abbiamo caratterizzato la temporalità del frammentario per contrarietà allo schema kantiano della permanenza della sostanza e a definito le sue caratteristiche principali. Si è dato il nome di “persistenza” all'esperienza temporale che frequenta il frammentario: essa è il rapporto in cui l'essenza ideale del genere viene, parzialmente e provvisoriamente, a coincidere con i fenomeni storici in cui si manifesta.

L'obiettivo che ci siamo prefissi nel secondo capitolo è stato quello di portare alla luce le strutture filosofiche che soggiacciono alla scrittura frammentaria tanto in Schlegel, quanto in Blanchot. La concezione schlegeliana dell'immaginazione è stata

esaminata a partire da una minuziosa lettura delle lezioni *Windischmann* (testo che è stato raramente commentato dalla letteratura secondaria sul primo-romanticismo). Il paragrafo si divide in due sottosezioni: nella prima esponiamo la critica schlegeliana al primato teoretico della facoltà dell'intuizione (vale a dire la critica alla sostanza, e al primato dell'identità logica); nella seconda sottosezione, invece, indichiamo gli snodi concettuali che l'immaginazione possiede nel sistema di pensiero schlegeliano, evidenziando, di volta in volta, le argomentazioni di Schlegel contro le teorie di Kant e Fichte. In ultimo, la connessione tra l'immaginazione e il frammentario è comprovata attraverso l'analisi della facoltà del *Witz*, concetto assolutamente peculiare al pensiero schlegeliano. Il secondo paragrafo riprende implicitamente molte delle tematiche già trattate nei paragrafi precedente (la relazione che lega l'immagine al linguaggio, alla letteratura, alla legge, all'artista, all'esperienza del tempo...) e le sviluppa seguendo cronologicamente i testi e i saggi in cui Blanchot tratta apertamente la questione dell'immaginario. Muovendo dai testi raccolti ne *La part du feu*, le nostre analisi mostrano il dispiegarsi antidialettico della teoria blanchotiana dell'immagine, fino alle pagine de *La conversazione infinita*, testo in cui viene illustrata la connessione tra Immagine, Neutro e Frammentario. Il secondo capitolo si conclude esondando in un *Intermezzo*. Questo paragrafo riprende alcuni spunti offerti dai testi di Melandri, Sini, Benjamin, e fornisce una breve archeologia della nascita della questione dell'immagine nel pensiero platonico, e del bando che le pratiche mimetico-analogiche subiscono nel nuovo ordine razionale istituito dal sorgere della filosofia. L'intermezzo, inoltre, assolve il compito di esplicitare le affinità e le differenze delle teorie dell'immagine dei due autori e di preparare il lettore alla successiva comparazione tra le due poetiche del frammentario.

Nel terzo capitolo, la comparazione tra le due teorie del frammentario viene svolta a partire dalla lettura che Blanchot offre del romanticismo tedesco e del rapporto tra romanticismo e idealismo. Attraverso una ricostruzione critica della teoria estetica e dell'arte blanchotiana si mettono in luce i debiti spesso inconsapevoli che l'autore ha contratto verso la filosofia dell'arte schlegeliana. Su questo punto specifico, la nostra tesi è contraria a quella sostenuta da un caposaldo dell'interpretazione della teoria letteraria romantica: *L'absolu littéraire* di Nancy e Lacoue-Labarthe. L'interpretazione dei due filosofi, a volte, – e in particolar modo nei confronti di

Schlegel – ci sembra vittima di una strategia di smarcamento dall’ombra lunga che il romanticismo tedesco ha proiettato sul ventesimo secolo. Nancy e Lacoue-Labarthe sembrano volere proteggere il pensiero decostruzionista dal rischio di una nefasta estetizzazione della sfera politica. Al fine di chiarire perché il frammentario possa incorrere in questo rischio, abbiamo descritto il nesso tra estetica e politica dapprima in relazione al sublime, e, successivamente, in riferimento al tema della comunità e al rapporto tra massa/individuo. In ultimo, è proprio su questo rapporto che si appuntano le nostre critiche al pensiero di Schlegel e Blanchot. Nonostante la radicalità delle loro esperienze, essi ci sembrano rimanere invischiati in una concezione estetica e metafisica dell’umano, e disperdere le loro migliori intuizioni in un afflato misticheggiante.

La ricapitolazione delle tappe principali del percorso seguito e degli obiettivi che si sono raggiunti nelle pagine della nostra tesi, ci permette di provare a tracciare anche qualche considerazione più generale sul tema del frammentario e sulle prospettive che da esso sembrano derivare. In questo senso, la nostra tesi rappresenta uno dei primi tentativi per mappare una questione ancora scarsamente frequentata, se non del tutto negletta. Infatti – benché a partire dal diciannovesimo secolo lo stile frammentario sia impiegato con sempre più frequenza dagli scrittori e dai poeti – la sua formidabile opacità epistemica ha spesso allontanato da esso la riflessione più schiettamente filosofica. Finora la scrittura frammentaria è stata tematizzata in riferimento al singolo autore; non esistono trattati specificatamente dedicati alla sua poetica. Nel 1928 – in un testo che anticipava la prospettiva storico-critica (incompiuta) dei *Passages* – Benjamin dichiarava:

L’arte per l’arte [...] è stata quasi sempre una bandiera sotto cui viaggia una merce che non si può dichiarare perché non ha ancora nome. Sarebbe questo il momento adatto per intraprendere un lavoro che spiegherebbe più di ogni altro la crisi delle arti di cui siamo testimoni: una storia della poesia esoterica. Né è un caso che essa non ci sia ancora. Poiché scritta come dovrebbe essere scritta - e cioè non come opera collettiva, a cui i singoli «specialisti» contribuiscono, ciascuno nel suo campo, con le informazioni «più importanti», ma come l’opera di un singolo che esponga la storia della poesia esoterica secondo la sua necessità interna, e non tanto come uno sviluppo, quanto come una serie di rinascite, in ciascuna delle quali essa appare

rinnovata e originaria -, fatta in questo modo essa sarebbe una di quelle dotte confessioni che in ogni secolo si possono contare sulle dita di una mano<sup>441</sup>.

Il desiderio che, novant'anni fa, Benjamin esprimeva in queste parole è lungi dall'essere stato anche soltanto riformulato. Certamente – benché la scrittura frammentaria sia certamente uno tra gli esperimenti più radicali della “poesia esoterica” – il nostro elaborato è del tutto insufficiente se paragonato al modello storico che Benjamin si immaginava. Prima di stenderne una storia, ci è parso necessario mettere in chiara luce la costellazione teoretica entro cui il frammentario va iscritto. Ciò dipende dal semplice fatto che, oggi, la condizione della nostra esperienza è chiaramente molto più frammentata rispetto a quella di Benjamin<sup>442</sup>. Questa prossimità, e questa abitudine nei confronti del frammentario ci rendono decisamente meno sensibili a coglierne l'enorme portata filosofica. Tuttavia, ci sembra che il concetto di persistenza che abbiamo qui sviluppato possa rappresentare quantomeno uno strumento utile per comprendere cosa Benjamin avesse in mente quando sosteneva che la storia della poesia esoterica avrebbe dovuto essere stilata

---

<sup>441</sup> W. Benjamin, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Opere complete vol. II*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 206-207.

<sup>442</sup> A un livello puramente speculativo, si potrebbe ipotizzare che lo sviluppo storico del frammentario sia determinato da una tendenza ad assorbire completamente il suo lato spirituale all'interno del lato profano. Se agli inizi del 1800 la scrittura frammentaria era uno scandalo per il pensiero, se lungo il corso del Novecento veniva ancora considerata una forma espressiva di avanguardia, le possibilità medialità che ci attualmente sono disponibili la rendono pressoché naturale: tutti scriviamo (o leggiamo) quotidianamente frammenti. Per un verso questo processo ha sicuramente un carattere emancipatorio. L'enorme flusso comunicativo e la quantità di dati a nostra disposizione ci fa disilludere (o quantomeno dovrebbe farlo) da qualsiasi rigurgito eroico-individualista: ogni fede nel genio singolare è un'illusione; il pensiero può essere soltanto collettivo. Per un altro verso, questo processo ha il carattere del rimosso, che non emancipa alcunché, bensì reprime in quanto cancella la memoria di ciò da cui il frammentario potrebbe rappresentare una liberazione. Prima che la possibilità di osservare l'esigenza propria al frammentario vada del tutto smarrita o – il che è lo stesso – si ritraduca in forme vissute dell'esperienza, diviene oggi urgente tornare a riflettere sugli esperimenti poetici e gli ideali politici su cui questa esigenza è sorta.



«secondo la sua necessità interna [...] come una serie di rinascite, in ciascuna delle quali essa appare rinnovata e originaria».

La persistenza del frammentario è l'espressione di una radicale contestazione della continuità logica, della risolutezza pratica, della linearità storica progressiva. L'esperienza della persistenza si arrischia a smascherare la falsità o la fallacia nascoste dietro a ogni unificazione identitaria. Evidentemente, questa esperienza è perturbante. Nella sua portata più generale, ovvero nella riabilitazione del pensiero analogico, essa scuote il dominio del razionale *tout court*. Sotto questa luce, l'esperienza del frammentario arriva persino a mettere in questione la differenza specifica con cui distinguiamo l'animale dall'uomo, e per cui attribuiamo a quest'ultimo – vale a dire a ciascun singolo esemplare della razionale specie umana – una rilevanza assoluta e il diritto al dominio su ogni altro esistente. Accettare come legittime le pretese di un pensiero a-logico accanto a quelle della sfera propriamente razionale, condurrebbe alle necessità di un ripensamento del rapporto uomo-mondo. Da questo punto di vista, la riflessione sul frammentario diviene sempre più urgente per tentare una lettura delle esperienze storiche e delle crisi ambientali dell'epoca contemporanea. Nelle prime pagine della nostra tesi, si sosteneva che la teoria del frammentario sarebbe possibile soltanto sulla scorta di una solida interpretazione delle condizioni storiche dell'esperienza. Ora, possiamo anche vedere la circolarità ermeneutica di questa affermazione: le attuali condizioni dell'esperienza potrebbero diventare leggibili proprio attraverso una teoria del frammentario. Si tratta allora di tentare di frequentare virtuosamente il circolo, vale a dire spezzarlo in un punto arbitrario e provare a tracciare da lì le sue possibili tangenti. Ci sembra qui di riconoscere il compito che il futuro consegna ai tentativi, ai rischi e alle balbuzie della scrittura per frammenti. Tuttavia, non ci si può scordare che il gesto frammentario è segnato da un essenziale fallimento. Infatti, per quanto la scrittura frammentaria possa cogliere e riprodurre il puro discontinuo della differenza, nella sua insistenza, nella moltiplicazione dei suoi effetti di persistenza si trova già implicitamente inscritto il suo fallimento. *«Le fragment pose une double difficulté qu'on ne surmonte pas commodément: son insistance sature l'attention, sa*

*multiplication édulcore l'effet que sa brièveté prépare*<sup>443</sup>». Se è vero che il frammentario offre l'occasione critica di ripensare in modo nuovo i rapporti metafisici su cui si fonda l'essere, e l'essere insieme ad altri, bisogna essere d'altra parte ben fermi nello stabilire che questa occasione non è ancora una risposta ai problemi che la storia, di volta in volta, solleva. Esso ne offre il mero schema virtuale. La responsabilità di essere all'altezza di questa occasione critica, di sopportare il fallimento, oppure di venire meno ad essa e di appiattirsi sulla sola validità e potenza dei procedimenti logici, questa impossibile responsabilità spetta soltanto al pensiero e all'azione.

In quanto figura della persistenza, il frammentario è l'inquietudine che la negatività inoperosa provoca nel pensiero logico e razionale. Questa irrequietezza del pensiero di fronte a se stesso e di fronte all'ignoto, dopo il romanticismo, è divenuta la parola d'ordine della letteratura. Spesso, nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo, la prosa letteraria si è sentita chiamata a contrastare lo *status quo*. La letteratura ha interpretato il sentimento critico attraverso il suo *engagement* (nell'accusa, nella critica rivolta al cambiamento, nella sovversione...) nella creazione di distopie immaginarie, nell'opposizione di un rifiuto *à la* Barteby a ogni dialettica del reale. Negli ultimi due secoli, la poesia ha spesso sostenuto l'esigenza di non vincolare la conoscenza al solo aspetto logico, ma di salvaguardare, accanto ad esso, lo strato analogico-mimetico della conoscenza. L'opera d'arte poetica ha tentato di piegare il linguaggio a un uso in cui esso cerca di nominare se stesso e di contemplare, senza spavento né rimorso, l'infinita potenza negativa dell'impotenza. Forse l'impotenza e la frammentazione che si è andata esprimendo nelle opere d'arte, i regressi della rappresentazione estetica, potrebbero mutarsi in un altro tipo di potenza, in un differente impiego della negatività propria all'esperienza. Se le teorie del frammentario di Schlegel e Blanchot si arrestano sul confine dell'individualità dell'impotenza, e ristagnano in un apprezzamento estetico dell'inconcludenza etico-politica, paradossalmente – proprio in virtù di questa loro impossibilità di compiersi – esse aprono prospettive radicalmente nuove al pensiero, e divengono essenziali per decifrare la nostra esperienza contemporanea. Il *Witz* schlegeliano che per Szondi

---

<sup>443</sup> P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard de fragment*, cit., p. 25.

può ricapitolare della poesia romantica, può anche, e a maggior diritto, essere messo in esergo ai due secoli in cui le due teorie del frammentario persistono: «Proprio le nostre mancanze sono le nostre speranze; infatti esse derivano precisamente dal dominio dell'intelletto, il cui lento perfezionamento non conosce barriera alcuna<sup>444</sup>».

---

<sup>444</sup> KFSA I, p. 35. («Unsere Mängel selbst sind unsere Hoffnungen: denn sie entspringen eben aus der Herrschaft des Verstandes, dessen zwar langsame Vervollkommnung gar kein Schranken kennt»).

## Bibliografia

- A.A.V.V., *Du sublime*, Belin, Paris 1988.
- A.A.V.V., *Maurice Blanchot. Colloque de Genève. «La littérature encore une fois»*, Furor, Genève 2017.
- ADORNO THEODOR WIESENGRUND, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, trad. it. di Enrico de Angelis, *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979.
- ADORNO THEODOR WIESENGRUND, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, ed. it. a cura di Roberto Masiero, trad. it. di Elena Franchetti, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- ADORNO THEODOR WIESENGRUND, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970 e 1973, ed. it. a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.
- AGAMBEN GIORGIO, *L'uomo senza contenuto* (1970), Quodlibet, Macerata 2013.
- AGAMBEN GIORGIO, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* [1977], Einaudi, Torino 2001.
- AGAMBEN GIORGIO, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* [1978], Einaudi, Torino 2001.
- AGAMBEN GIORGIO, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività* (1982), Einaudi, Torino 2008.
- AGAMBEN GIORGIO, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990.
- AGAMBEN GIORGIO, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- AGAMBEN GIORGIO, *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2010.
- AGAMBEN GIORGIO, *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio*, Bollati Boringhieri, Torino 2012
- AGAMBEN GIORGIO, *Al di là dei generi letterari*, in Enzo Melandri, *I generi letterari e la loro origine*, Quodlibet, Macerata 2014.
- AGAMBEN GIORGIO, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014.
- AGAMBEN GIORGIO, *Che cos'è la filosofia*, Quodlibet, Macerata 2016.
- ALLOA EMMANUEL, *The Inorganic Community: Hypotheses on Literary Communism in Novalis, Benjamin and Blanchot*, in «boundary 2», vo. 39, n. 2, 2012.
- ANTONIOLI MANOLA, *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Kimé, Paris 1999.

- ANTONIOLI MANOLA, , *Image et mimésis dans l'œuvre de Maurice Blanchot*, in «Le papiers du Collège international de philosophie», n. 38, 1997.
- AUERBACH ERICH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke Ag, Bern 1946, trad. it. di. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.
- AYRAULT ROGER, *Genèse du romantisme allemand*, 4 voll., Aubier-Montaigne, Paris 1961-1976.
- BATAILLE GEORGES, *Choix de lettre. 1917-1962*, a cura di Michel Surya, Gallimard, Paris 1997.
- BÉGUIN ALBERT, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (1939), José Corti, Paris 1991.
- BEHLER ERNST, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- BEISER FREDERICK CHARLES, *German Idealism. The Struggle Against Subjectivism 1781-1801*, Harvard University Press, Cambridge-London 2002.
- BEISER FREDERICK CHARLES, *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*, Harvard University Press, Cambridge-London 2003.
- BIDENT CHRISTOPHE, *Maurice Blanchot. Partenaire Invisible*, Éditions Champs Vallon, Seyssel 1998.
- BIDENT CHRISTOPHE, VILAR PIERRE, *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Farrago-Léo Scheer, Tours-Paris 2003.
- BENJAMIN WALTER, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [1920], in Id. *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, bd. III, a cura di Uwe Steiner, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, trad. it. di Nicolò Pietro Cangini, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, Mimesis, Milano 2017.
- BENJAMIN WALTER, *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, Rowohlt, Berlin 1928, ed. it. a cura di A. Barale, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018.
- BENJAMIN WALTER, *Gesammelte Schriften. Sieben Bände*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972-1989, ed. it. a cura di Enrico Ganni, *Opere complete di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2000-2014.
- BENJAMIN WALTER, *Gesammelte Briefe*, vol. I., a cura di Theodor Wiesengrund Adorno e Gershom Scholem, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978.
- BENVENISTE ÉMILE, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, trad. it. di Maria Vittoria Giuliani, *Problemi di linguistica generale* [1971], Il Saggiatore, Milano 2010.

- BERTINETTO ALESSANDRO, *La forza dell'immagine. Argomentazione trascendentale e ricorsività nella filosofia di J.G.Fichte*, Mimesis, Milano 2010.
- BLANCHOT MAURICE, *Faux pas*, Gallimard, Paris 1943, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *Passi Falsi*, Garzanti, Milano 1976.
- BLANCHOT MAURICE, *L'arret de mort*, Gallimard, Paris 1948, trad. it. di Giancarlo Pavanello e Roberto Rossi, *La sentenza di morte*, SE, Milano 1989.
- BLANCHOT MAURICE, *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949.
- BLANCHOT MAURICE, *Thomas l'obscur. Nouvelle version*, Gallimard, Paris 1950.
- BLANCHOT MAURICE, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Gallimard, Paris 1953.
- BLANCHOT MAURICE, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955, trad. it. di Fulvia Ardenghi, *Lo spazio letterario* [1975], Il saggiatore, Milano 2018.
- BLANCHOT MAURICE, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959, trad. it. di Guido Ceronetti e Guido Neri, *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969.
- BLANCHOT MAURICE, *L'attente, L'oubli*, Gallimard, Paris 1962, ed. it. a cura di Milo De Angelis, Guanda, Milano 1978.
- BLANCHOT MAURICE, *Lautréamont et Sade*, Les Éditions de Minuit, Paris 1963, trad. it. di Vincenzo Del Ninno, *Lautréamont et Sade*, Se, Milano 2003.
- BLANCHOT MAURICE, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, trad. it. di Roberta Ferrara, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»* [1977], Einaudi, Torino 2015.
- BLANCHOT MAURICE, *L'amitié*, Gallimard, Paris 1971, ed. it. a cura di Riccardo Panattoni e Gianluca Solla, trad. it. di Rosanna Cuomo e Monica Ghidoni, *L'amicizia*, Marietti, Genova-Milano 2010.
- BLANCHOT MAURICE, *Le pas au-delà*, Gallimard, Paris 1973, ed. it. a cura di Lino Gabellone, *Il passo al di là*, Marietti, Genova 1989.
- BLANCHOT MAURICE, *L'écriture du desastre*, Gallimard, Paris 1980, trad. it. di Federica Sossi, *La scrittura del disastro*, Edizioni SE, Milano 1990.
- BLANCHOT MAURICE, *Après-coup. (précédé par) Le ressassement éternel*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, trad. it. di Marina Bruzzese, *L'eterna ripetizione e "Après coup"*, Cronopio, Napoli 2010.
- BLANCHOT MAURICE, *La communauté Inavouable*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, trad. it. di Mario Antomelli, *La comunità inconfessabile*, Feltrinelli, Milano 1984.
- BLANCHOT MAURICE, *Le dernier à parler*, Fata Morgana, Montpellier 1984, trad. it. di Mario Ajazzi Mancini, *L'ultimo a parlare*, Orthotes, Napoli-Salerno 2019.

- BOWIE ANDREW, *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*, Routledge, London-New York 1997.
- BRANDT REINHARDT, *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*, DuMont, Köln 2000, trad. it. di Maria Giovanna Franch e Donatella Gorreta, *Filosofia nella pittura. Da Giorgione a Magritte*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- COLLIN FRANÇOISE, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, Paris 1971.
- COMPAGNON ANTOINE, *Le démon de la théorie ; littérature et sens commun*, Seuil, Paris 1998, trad. it. di Monica Guerra, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000.
- DALIMIER CATHERINE, *Emile Benveniste, Platon, et le rythme des flots (Le père, le père, toujours recommencé...)*, in « LINX », n. 26, 1992
- DE BENEDETTI RICCARDO, *La politica invisibile di Maurice Blanchot*, Medusa, Milano 2004.
- DE GRAMONT JÉRÔME, *Blanchot et la phénoménologie. L'effacement, L'événement*, Éditions de Corlevour, Clichy 2011.
- DE MAN PAUL, *Blindness and insight. Essays in the Rhetorics of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, New York 1971.
- DE MAN PAUL, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York 1984.
- DE MAN PAUL, *Aesthetic Ideology*, a cura di Andrzej Warminski, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1996.
- DERRIDA JACQUES, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris 1967, ed. it. a cura di Gianfranco Dalmaso, *La voce e il fenomeno* (1968), Jaca Book, Milano 2010.
- DERRIDA JACQUES, *Marges · de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972, ed. it. a cura di Manlio Iofrida *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997.
- DERRIDA JACQUES, *La dissémination*, Éditions de Seuil, Paris 1972, ed. it. a cura di Silvano Petrosino, *La disseminazione* (1989), Jaca Book, Milano 2018.
- DERRIDA JACQUES, *Parages*, Éditions Galilée, Paris 1986, trad. it. di Silvano Facioni, *Paraggi. Studi su Blanchot*, Jaca Book, Milano 2000.
- DERRIDA JACQUES, *Psyché. Invention de l'autre*, Éditions Galilée, Paris 1987-1988.
- DERRIDA JACQUES, *Mémoires. Pour Paul de Man*, Éditions Galilée, Paris 1988.
- DERRIDA JACQUES, *Points de suspension*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Éditions Galilée, Paris 1992.
- DERRIDA JACQUES, *Demeure. Maurice Blanchot*, Éditions Galilée, Paris 1998.
- DESIDERI FABRIZIO, *Il velo di Iside. Coscienza, Messianismo e natura nel pensiero romantico*, Pendragon, Bologna 1997.

- DESIDERI FABRIZIO, *Il velo dell'autocoscienza: Kant, Schiller e Novalis*, in «Atque», n. 16, 1997.
- FABBRI BERTOLETTI STEFANO, *Il pensiero di Schlegel negli studi dell'ultimo ventennio*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, Vol. 13, n. 2, 1983.
- FICHTE JOHANN GOTTLIEB, *Scritti sulla dottrina della scienza*, ed. it. a cura di Mauro Sacchetto, Mondadori, Milano 2008.
- FOUCAULT MICHEL, *La pensée du dehors*, Fata Morgana, Montpellier 1986, trad. it. di Vincenzo Del Ninno, SE, Milano 1998.
- FRANK MANFRED, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.
- FRANK MANFRED, *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, trad. ing. di Elizabeth Millán-Zaibert, SUNY Press, Albany 2004.
- GALILEI GALILEO, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, L.S. Olshki, Firenze 1999.
- GENETTE GÉRARD, *Figures*, Éditions de Seuil, Paris 1966, trad. it. di Franca Madonia, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1972.
- GENETTE GÉRARD, *Figures II*, Éditions de Seuil, Paris 1969, trad. it. di Franca Madonia, *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1969.
- GENETTE GÉRARD, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Éditions de Seuil, Paris 1976.
- GENETTE GÉRARD, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris 1979, trad. it. di A. Marchi, *Introduzione all'architetto*, Pratiche editrice, Parma 1981.
- GENETTE GÉRARD, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, trad. it. di Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.
- GORDON PETER ELI, *Rosenzweig and Heidegger: Between Judaism and German Philosophy*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 2003.
- GUERNE ARMEL, *Les Romantiques allemands* (1961 e 1963), Éditions Phébus, Paris 2004.
- HEIDEGGER MARTIN, *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1973, trad. it. di Maria Elena Reina, *Kant e il problema della metafisica*, Laterza, Bari 1981.
- HEIDEGGER MARTIN, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1950, trad. it. di Pietro Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Estetica*, ed. it. a cura di Nicolao Merker, Einaudi, Torino 1997.
- HEWSON MARK, *Blanchot and Literary Criticism*, The Continuum, London 2011.



- HILL LESLIE, *Blanchot. Extreme contemporary*, Routledge, London-New York, 1997.
- HILL LESLIE, *Maurice Blanchot and the Fragmentary Writing. A Change of Epoch*, Continuum, London-New York, 2012.
- HILL LESLIE, *Nancy, Blanchot. A Serious Controversy*, Rowman & Littlefield, London-New York, 2018.
- HÖLDERLIN FRIEDRICH, *Scritti di estetica*, ed. it. a cura di Riccardo Ruschi, SE, Milano 2004.
- JANICAUD DOMINIQUE, *Heidegger en France*, 2 voll., Albin Michel, Paris 2001, trad. ing. di François Raffoul e David Pettigrew, *Heidegger in France*, Indiana University Press, Bloomington 2015.
- JAUSS HANS ROBERT, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, Fink, München 1977, trad. it di Maria Grazia Saibene Andreotti e Roberto Venuti, *Alterità e modernità nella letteratura medievale*, Bollati Boringhieri, Torino 1989
- JENNY LAURENT, *La révolution selon Blanchot*, in «Furor», vol. 29, 1999.
- KANT IMMANUEL, *Critica della ragion pura*, trad. it. di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 2007.
- KANT IMMANUEL, *Critica della ragion pratica e altri scritti morali* (1970), a cura di Pietro Chiodi, UTET, Torino 2006.
- KANT IMMANUEL, *Critica del giudizio*, trad. it. di Alfredo Gargiulo riveduta da Valerio Verra, Laterza, Bari 2008.
- KANT IMMANUEL, *Scritti sul criticismo*, a cura di Giuseppe de Flaviis, Laterza, Bari 1991.
- KNELLER JANE, *Kant and the Power of Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- KOJÈVE ALEXANDRE, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la « Phénoménologie de l'Esprit » professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau*, Gallimard, Paris 1947, ed. it. a cura di Gian Franco Frigo, *Introduzione alla lettura di Hegel. Lezioni sulla « Fenomenologia dello Spirito » tenute dal 1933 al 1939 all'École Pratique des Hautes Études raccolte e pubblicate da Raymond Queneau*, Adelphi, Milano 1996.
- KOMPRIDIS NIKOLAS (a cura di), *Philosophical Romanticism*, Routledge, London-New York, 2006.
- LACOUÉ-LABARTHE PHILIPPE, *L'imprésentable*, in « Poétique », n. 21, 1975, trad. eng. di Thomas Trezise et al., *The Unpresentable*, in Philippe Lacoue-Labarthe, *The Subject of Philosophy*, ed. Eng. a cura di Thomas Trezise, University of Minnesota press, Minneapolis/London 1993.

- LACOUE-LABARTHE PHILIPPE, *L'avortement de la littérature*, in *Du féminin*, Éditions Mireille Calle, Sainte Foy 1993, trad. ing. di Donald Cross, *The abortion of literature*, in «CR: The New Centennial Review», vol. 15, n. 3, 2015.
- LACOUE-LABARTHE PHILIPPE, NANCY JEAN LUC, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, Paris 1978.
- LISSE MICHEL, *Le paradoxe du fragment*, «Revue de métaphysique et de morale», vol. 2, n. 86, 2015.
- MALLARMÉ STÉPHANE, *Divagations*, Éditions d'art Albert Skira, Genève 1944.
- MCKEANE JOHN, OPELZ HANNES (a cura di), Blanchot Romantique, *A collection of essays*, Peter Lang Ag European Academic Publishers, Bern 2011.
- MELANDRI, ENZO, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* [1968], Quodlibet, Macerata 2004.
- MELANDRI, ENZO, *L'analogia, la proporzione, la simmetria*, ISEDI, Milano 1974.
- MELANDRI, ENZO, *I generi letterari e la loro origine* [1980], Quodlibet, Macerata 2014.
- MENNINGHAUS, WINFRIED, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.
- MESCHONNIC HENRI, *Seul comme Benveniste ou comment la critique manque du style*, «Langages», n.118, 1995.
- MILLÁN-ZAIBERT ELIZABETH, *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, SUNY, New York 2007.
- NANCY JEAN LUC, *La communauté désouvrée*, Bourgois, Paris 1990, trad. it. di Antonella Moscati, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 2002.
- NANCY JEAN LUC, *La Déclosion. Déconstruction de christianisme I*, Éditions Galilée, Paris 2005, trad. it. di Rolando Deval e Antonella Moscati, *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I*, Cronopio, Napoli 2007.
- NANCY JEAN LUC, *Passion Politique. Maurice Blanchot*, Éditions Galilée, Paris 2011.
- NANCY JEAN LUC, *La communauté désavouée*, Éditions Galilée, Paris 2014.
- NASSAR DALIA, *The Romantic Absolute. Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy 1795-1804*, The University of Chicago Press, Chicago/London 2014.
- NASSAR DALIA (a cura di), *The Relevance of Romanticism. Essays on German Romantic Philosophy*, Oxford University Press, New York 2014.
- NOVALIS, *Das philosophische Werk.*, 2 voll., in Id. *Schriften*, a cura di Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl e Gerhard Schultz, Kohlhammer, Stuttgart 1981 e 1983, ed. it. a

- cura di Giampiero Moretti e Fabrizio Desideri, *Opera filosofica*, 2 voll., Einaudi, Torino 1993.
- OPHÄLDERS MARKUS, *Dialettica dell'ironia romantica*, Mimesis, Milano 2016.
- PINNA GIOVANNA, *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Centro internazionale studi di estetica, Palermo 2007.
- PLATONE, *Tutti gli scritti*, ed. it. a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000.
- PORCEDDU CILIONE PIER ALBERTO, *La formatività assoluta. Per una fisica dell'arte*, Orthotes, Napoli 2018.
- PROUST MARCEL, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), ed. it. a cura di Luciano de Maria, trad. it. di Giovanni Raboni, *Alla ricerca del tempo perduto* (1983), Mondadori, Milano 2011.
- QUIGNARD PASCAL, *Une gêne technique à l'égard de fragment*, Fata Morgana, Montpellier 1986.
- QUIGNARD PASCAL, *Petits traités I* [1990], Gallimard, Paris 1997.
- QUIGNARD PASCAL, *Petits traités II* [1991] Gallimard, Paris 1997.
- QUIGNARD PASCAL, *Sur le jadis*, Gallimard, Paris 2005.
- QUIGNARD PASCAL, *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, Arléa, Paris 2015, trad. it. di Angela Peduto, *Sull'idea di una comunità di solitari*, Analogon, Asti 2016.
- ROSENZWEIG FRANZ, *Der Stern der Erlösung*, Kauffmann, Frankfurt am Main 1921, ed. it. a cura di Gianfranco Bonola, *La stella della redenzione*, Vita e Pensiero, Milano 2005.
- SARTRE JEAN PAUL, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940, ed. it. a cura di Raoul Kirchmayr, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007.
- SCHEFER OLIVIER, *Infini e poiétique de l'inachèvement chez Novalis*, in Augustin Dumont e Alexander Schnell (a cura di), *Einbildungskraft und Reflexion: Philosophische Untersuchungen zu Novalis. Imagination et réflexion: Recherches philosophique sur Novalis*, Lit, Berlin 2015.
- SCHEFER OLIVIER, *Kunstchaos, Incompletion, reversibility and fragmentary montage*, in «Radical Philosophy», n.198, 2016. (<https://www.radicalphilosophy.com/article/kunstchaos>)
- SCHLEGEL FRIEDRICH, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di Ernst Behler, Jean Jacques Anstett, Hans Eichner et al., Ferdinand Schöningh, Paderborn-München 1958 -<2019>.
- SCHLEGEL FRIEDRICH, *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797), ed. it. a cura di Giancarlo Lacchin, *Sullo studio della poesia greca*, Milano, Mimesis 2008.

- SCHLEGEL FRIEDRICH, *Frammenti critici e poetici*, ed. it. a cura di Michele Cometa, Einaudi, Torino 1998.
- SCHLEGEL FRIEDRICH (et al.), *Athenaeum 1798-1800*, ed. it. a cura di Giorgio Cusatelli, trad. it. di Elena Agazzi e Donatella Mazza, Bompiani, Milano 2008.
- SCHLEGEL FRIEDRICH, *Lucinde*, trad. it. di Maria Enrica D'agostini, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1985.
- SCHOLEM GERSHOM, *Walter Benjamin*, in Theodor Wiesengrund Adorno (a cura di), *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968, trad. it. di Maria Teresa Mandalari, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 2007.
- SEBALD WINFRIED GEORG, *Austerlitz*, Hanser, München 2001, trad. it. di Ada Vigliani, *Austerlitz*, Adelphi, Milano 2002.
- SECCHIERI FILIPPO, *Poetica e fenomenologia del frammento in Maurice Blanchot*, in «Strumenti critici», a. XXIII, n. 3, 2008.
- SEDGWICK SALLY (a cura di), *The Reception of Kant's Critical Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- SINI CARLO, *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine* (1989), Laterza, Roma-Bari 1999.
- SZONDI PETER, *Poetik und Geschichtsphilosophie I e II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, trad. it. di Renata Buzzo Margari, *Poetica dell'idealismo tedesco*, Einaudi, Torino 1974.
- SZONDI PETER, *Hegels Lehre von der Dichtung*, in Id., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, trad. it. di Anna Marietti, *La poetica di Hegel* [1986], Einaudi, Torino 2007.
- SZONDI PETER, *Poetik und Geschichtsphilosophie I e II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, trad. it. di Roberto Gilodi e Gianluca Garelli, *Poetica e filosofia della storia*, a cura di Roberto Gilodi e Federico Vercellone, Einaudi, Torino 2007.
- TODOROV TZVETAN, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977.
- TODOROV TZVETAN, *Les genres du discours*, Seuil, Paris 1978.
- TODOROV TZVETAN, *Reflexions on Literature in Contemporary France*, trad. ing. di Bruno Braunrot, in «New Literary History», vol 10, n. 3, 1979.
- VALÉRY PAUL, *Variété*, Gallimard, Paris 1924-1944, ed. it. a cura di Stefano Agosti, *Varietà*, SE, Milano 2007.
- VERRA VALERIO (a cura di), *Hegel interprete di Kant*, Prismi, Napoli 1981.
- VIRNO PAOLO, *Parole con parole. Poteri e limiti del linguaggio*, Donzelli editore, Roma 1995.

ZAKIR PAUL, *Blanchot's »Athenaeum«*, in «Athenaeum – Jahrbuch der Friedrich Schlegel Gesellschaft», vol. 19, 2009.

ZUCCARINO GIUSEPPE (a cura di), *Maurice Blanchot*, «Riga», n. 37, Marcos y Marcos, Milano 2017.

ZUCCARINO GIUSEPPE, *Immagini sfuggenti. Saggi su Maurice Blanchot*, Mimesis, Milano-Udine 2018.