Università degli Studi di Verona
Dipartimento di Scienze Umane
Scuola di Dottorato di Scienze Umanistiche
Dottorato in Scienze Umane – Filosofia
XXXIII ciclo

Mythos, o del rapporto tra romanzo e verità. Per una teoria del romanzo tra Bachtin, Benjamin e Lukács.

SSD M-FIL/04 - ESTETICA

Coordinatrice: Prof.ssa Manuela Lavelli

Relatore: prof. Markus Ophälders

Dottoranda: Dott.ssa Caterina Diotto

Indice

Stargate……. *3*

Prima parte

Capitolo 1 – La scienza sperimentale……. 9
Romance e *Novel*……... 10
Fra Ottocento e Novecento……... 13
Dialettiche interne…….. 17

Capitolo 2 – Fare parola presso l'esperienza…… 31
Saggittarius A*……. 33
Epistéme e Alètheia……. 40
Sulla soglia dell'*Ausdruckslosigkeit*: la poesia……... 48

Capitolo 3 – Il romanzo……... 71
La prosa e gli occhi di Medusa…….. 72
Il senso della fine…….. 85
Mythos……. 98

Seconda parte

Capitolo 1 – Walter Benjamin e il romanzo…….. 113
Il poetato: tra determinazione e movimento……. 114
Le categorie estetiche dell'attraversamento……..... 129
Il romanzo benjaminiano…….. 152

Capitolo 2 – Tra Lukács e Benjamin: illusione e connessione…… 173
«Vita» su un altro pianeta……... 174
Oltre la *Weltanschauung*……... 193

Conclusione……. 217

Bibliografia……... 223

Stargate

Che cos'è un romanzo? Che ruolo e che valore ha all'interno della nostra cultura? Molti studiosi e studiose così come molte romanziere e romanzieri si sono posti queste domande. Sono domande le cui risposte non sono mai complete, perché il fenomeno che si trova al centro del loro interesse non smette mai di cambiare posizione, di modificarsi, di assumere nuovi ruoli e di perderne altri. Il romanzo è una forma d'arte davvero particolare, che accompagna la cultura occidentale da almeno quattro secoli, ma la cui fluidità e mutevolezza è tale da aver esteso il proprio campo del narrabile più di ogni altra, creando addirittura un fenomeno di inglobamento retroattivo. Recentemente, secondo alcuni studiosi, il "romanzo" nascerebbe addirittura al tempo degli Egizi. In cosa consiste la sua peculiarità? Perché, tutt'ora, all'inizio del terzo millennio dominato dalla cultura visuale, i romanzi rappresentano un elemento così importante delle nostre culture, generando fenomeni globali come quello di *Harry Potter* o *The Handmaid's Tale* e abbracciando trasversalmente un bacino che va dalle grandi opere d'ingegno all'ultimo *"bestseller"* da ombrellone?

Interrogare il romanzo vuol dire anche, necessariamente, interrogare la cultura e le sue conformazioni storiche per poter capire che ruolo esso si trovi a svolgervi. Durante il Novecento prima Husserl e poi Heidegger, di fronte all'avanzare dell'ideale del Progresso fatto di macchine e di scienza, di esperimenti e tecnologie, lamentavano la perdita del *Lebenswelt*, il mondo della vita, dal panorama della conoscenza. Il progresso scientifico aveva provocato la caduta nell'«oblio dell'essere», perdendo la visione sia del mondo nel suo insieme che dell'essere umano calato in esso. Milan Kundera, al contrario, era convinto che il *Lebenswelt* fosse tutt'altro che perduto. Non era stata la conoscenza scientifica o la filosofia classica ad attingervi, certamente, e quindi in questi campi forse era corretto parlare di «oblio», ma la cultura ne aveva comunque guadagnato i suoi tesori più brillanti attraverso l'arte: il romanzo.

> Tutti i grandi temi esistenziali che Heidegger analizza in *Essere e tempo*, giudicandoli trascurati […] sono stati svelati, mostrati, illuminati da quattro secoli di romanzo. Nel modo che gli è proprio, secondo la logica che gli è propria, il romanzo ha scoperto, uno dopo l'altro, i diversi aspetti dell'esistenza: con i contemporanei di Cervantes si chiede cosa sia l'avventura; con Samuel Richardson, comincia a esaminare «quello che accade dentro», a svelare la vita segreta dei sentimenti; con Balzac, scopre come l'uomo sia radicato nella Storia; con Flaubert, esplora la terra fino ad allora incognita

> del quotidiano; con Tolstoj, studia l'intervento dell'irrazionale nelle decisioni e nei comportamenti umani. Il romanzo sonda il tempo: l'inafferrabile attimo passato con Marcel Proust; l'inafferrabile attimo presente con James Joyce. Interroga, con Thomas Mann, il ruolo dei miti che, venuti dal fondo dei tempi, guidano a distanza i nostri passi. E così via.[1]

Se il romanzo ha attinto a quel campo dell'essere di cui a cui le scienze non sembrano più interessarsi, o non essere più in grado di cogliere, come definire le sue scoperte? Sono conoscenza e verità? Ma quale tipo di conoscenza e quale tipo di verità, se non sono quelle della scienza? La "questione" sollevata dal romanzo, dai suoi critici e detrattori così come dai suoi sostenitori, ritorna sempre a questo nodo: ciò che il romanzo trasmette è vero o non vero? Dobbiamo considerare il romanzo una fonte di conoscenza vera a cui fare riferimento o una semplice fonte di intrattenimento, un'illusione, una rappresentazione artificiosa del mondo? D'altro canto è possibile spostarlo *tout-court* nel regno del falso e della finzione nonostante la sua popolarità, il suo perdurare e addirittura espandersi nei secoli? È in base alle risposte che via via sono state date a questo insieme di domande che il romanzo è stato "posizionato" nell'insieme delle nostre culture.

La tendenza ravvisata da Husserl e Heidegger, che in altre parole potremmo chiamare un tendere al neutro, è ancor più vitale nel nostro presente. La mania della scientificità ha cominciato a investire numerose discipline che una volta appartenevano al campo umanistico, come la psicologia, la pedagogia, la sociologia, e persino la stessa filosofia e la letteratura. Le cosiddette "scienze umane" sono state prese da fascinazione per il dato oggettivo, le tabelle, i grafici, i modelli matematici che mettono da parte la centralità dell'esperienza soggettiva, la sensibilità intellettuale, l'intuizione, in nome della generalità e riproducibilità della ricerca. I *softwares* per l'*eye-tracking* sono diventati il nuovo metodo per studiare come ottenere l'attenzione dei bambini sotto i dieci anni, mentre la statistica è diventata una disciplina trasversale e indispensabile alle nuove *digital humanities*. Nella filosofia l'approccio analitico ha superato in diffusione la tradizione classica, ora definita "continentale", mentre sbocciano continuamente nuovi campi d'indagine fusi con le scienze: filosofia della medicina, filosofia della biologia, filosofia dell'Intelligenza Artificiale. Per contro all'interno delle discipline scientifiche c'è stato da lungo tempo un ammorbidirsi della fiducia assoluta nella separazione binaria tra oggettivo e soggettivo, vero e falso. Di fronte a nuovi modelli che hanno completamente rivoluzionato i campi, come ad esempio la fisica quantistica, e perdendo quella certezza

[1] Milan Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano 1988, pp. 17-18.

assoluta che era propria della tradizione positivista, il campo scientifico si è fatto molto più cauto, relativizzandosi e volgendo il proprio sguardo alle sfumature. Sembra quindi che le discipline umanistiche vogliano farsi quasi "più realiste del re" rispetto alla scienza, o a un certo ideale di essa. Ciononostante, il romanzo è più vivo che mai, e anche più popolare. Si moltiplicano le scritture online in forma di *blog*, le *app* per la scrittura collaborativa, le *fanfiction*s, le autopubblicazioni. Oggi il romanzo sembra rappresentare uno sberleffo alla rappresentazione culturale della struttura della conoscenza, qualcosa che va contro corrente alle regole e alle gerarchie costituite e in costruzione. Si trova di frequente dove non dovrebbe essere. Parla di cose che non lo riguardano, spesso in modi inappropriati. È amato a dispetto di ogni logica e della sfrenata fantasia delle sue finzioni. Sembra sempre in grado di parlarci di *qualcosa* che ci coinvolge, qualcosa che, forse, ha a che fare profondamente con il nostro esserci in questo mondo. È a partire da questo intreccio di interrogativi e riflessioni che questa trattazione prende vita.

Il percorso è suddiviso in due parti. La prima è dedicata a un percorso di progressivo approfondimento sulla forma romanzo a partire dalla domanda "può il romanzo dire qualcosa di vero sull'esperienza umana?". Prima attraverso la sua storia e poi le sue caratteristiche estetiche, si pone quindi la questione del suo rapporto con la verità – e soprattutto con *quale* verità – per giungere a formulare prima una teoria della conoscenza e quindi una teoria del romanzo come forma artistico letteraria in grado di avvicinarsi al nucleo più profondo dell'esperienza umana grazie al Mythos, l'intreccio dialettico fra la narrazione di sé e la narrazione del mondo. La seconda parte riprende la stessa domanda iniziale per interrogare il pensiero di un filosofo che ha posto fondamenti simili, nella sua ricerca, a quelli sviluppati nella prima parte dello studio: Walter Benjamin. Sono quindi utilizzate le categorie estetiche e l'architettura dei concetti costruiti intorno al Mythos per interpretare secondo una nuova chiave di lettura gli scritti del filosofo berlinese. Nella sua prospettiva la questione può essere così riformulata: è il romanzo una forma in grado di toccare l'essenziale e costituire quindi non solo uno strumento di comprensione del reale e di conciliazione tra singolare e collettivo, tra particolare e universale, ma anche un dispositivo politico del risveglio dalla fantasmagoria del moderno e dal totalitarismo? La sua risposta è, in conclusione, affermativa. Attraverso una ricostruzione di una "teoria del romanzo benjaminiana" – che manca come testo unitario nel *corpus* dei suoi scritti e che deve quindi essere ricomposta rintracciandone gli elementi nella sua produzione - ho voluto quindi individuare i fondamenti filosofici che sottendono un tale percorso e i frutti di pensiero che una tale architettura genera per il romanzo. Il

confronto, anche qui attraverso le medesime chiavi di lettura, con la *Teoria del romanzo* di György Lukács e i testi che ne preparano la realizzazione mostrerà una prospettiva opposta, che risulta nella concezione del romanzo come forma illusoria e artificiale. Ho quindi voluto concludere analizzando i tentativi benjaminiani di definire esattamente il romanzo come una forma dell'«illuminazione profana» rispetto all'esperienza del mondo.

Porsi ancora una volta gli interrogativi sul romanzo e sul suo rapporto con la cultura e con i suoi lettori e lettrici non è uno sterile esercizio intellettuale, un lavoro compilativo di discussione storico-filologica destinato ad ammuffire tra pile di volumi che solo gli studiosi di settore consulteranno. Il romanzo non è un genere per studiosi o, perlomeno, non solo. Storicamente, tutti i tentativi di selezionarne una parte da far ascendere alla cosiddetta "cultura alta" hanno provocato una risposta parodica o carnevalesca altrettanto forte, che ha rimescolato daccapo le carte. Persino oggi, molti di quei romanzi che sono stati fatti entrare a forza tra i classici dell'odierna letteratura *highbrow* – da *Gargantua e Pantagruele* a *Trainspotting* – sembrano trovarsi lì nella stessa posizione della scultura *L.O.V.E.* di Cattelan a Piazza Affari, graffianti e canzonatori. Perché il romanzo è una forma fittamente intrecciata al reale, all'esperienza di ciascuno e ciascuna, alla Storia, alla tradizione e ai sogni. Parlare di romanzo ha sempre a che fare con il mondo in tutte le sue sfaccettature, con la politica, con ciò che succede nelle nostre case, nelle nostre strade, nelle nostre menti giorno per giorno. Il romanzo riguarda ciascuno e ciascuna di noi – a patto che non vi siano pregiudizi selettivi – raccontando in uno specchio curvo le forme del nostro stare, i nostri modi di interpretare il mondo. Ogni romanzo è così un po' come uno *Stargate*, pronto a traghettarci in un'altra realtà – utopica, distopica, eterotopica o familiare che sia. Ma allo stesso tempo ci rivela il divenire della configurazione dei nostri sogni, le architetture di significato, le nuove immagini ricorrenti. Ciò che si tramanda nelle culture, ciò che si sviluppa in un dato momento storico si trova riflesso tra le pagine, mescolandosi a ciò che gli artisti vogliono far vedere e ciò che ogni lettore e lettrice ne trae nella propria sintesi interiore tra l'esperienza reale e l'immaginazione. L'intreccio complesso e multisfaccettato di questi elementi è in costante mutamento, assumendo configurazioni diverse in ogni epoca storica e cultura. Per questo motivo, chiedersi ancora una volta, oggi, "che cos'è un romanzo?" in fondo non è altro che lo spegnersi delle luci in sala, appena prima che inizi un nuovo spettacolo.

Prima parte

1. La scienza sperimentale

> Il romanzo conosce l'inconscio prima di Freud, la lotta di classe prima di Marx, pratica la fenomenologia […] prima dei fenomenologi. Che stupende «descrizioni fenomenologiche» nell'opera di Proust, che non ha conosciuto nessun fenomenologo!
>
> *Milan Kundera*

Il romanzo si è attestato per la teoria letteraria, a partire dalla prima metà del '900, come quella narrazione che può «rappresentare qualsiasi cosa in qualsiasi modo»[2], assumendo il ruolo di specchio della realtà più di altri generi letterari. Tuttavia, sin dalle sue origini, questa forma estetica ha dovuto combattere una continua resistenza da parte della tradizione e della cosiddetta cultura "alta". Il nucleo delle critiche verteva su due temi principali: quello formale - che d'altronde sfocia in una questione politica –, la violazione delle regole della poesia stabilite fin dall'Antichità su ciò che merita di essere narrato e *come*; e quello sostanziale, il nodo problematico tra la finzione e la verità, il rapporto con il reale. È stato solo a partire dal Settecento che questa resistenza ha progressivamente cominciato ad affievolirsi – grazie a una mediazione tra le critiche e i caratteri del genere letterario – e il romanzo ha ottenuto sempre più riconoscimento nel panorama culturale europeo, divenendo infine oggetto della riflessione filosofica. Nel campo dell'estetica, il romanzo è stato infatti candidato a possibile equivalente moderno della tragedia per l'Antica Grecia, almeno nella rappresentazione Sette-Ottocentesca di quella cultura come di un'Arcadia in cui collettivo e individuale, universale e particolare erano fra loro in un rapporto organico. La tragedia era considerata l'espressione mimetica, etica e politica di questo uroboro culturale. Il romanzo, forma principale della letteratura moderna dall'Ottocento in poi, era in grado di svolgere lo stesso ruolo? Soprattutto, era ancora possibile nella modernità priva del rapporto organico una conciliazione – o riconciliazione - fra particolare e universale, finito e infinito, reale e ideale?

Due correnti filosofiche si contrapposero proprio in merito a questa domanda: il Romanticismo, che aveva eletto il romanzo a forma principe della connessione con l'Assoluto

[2] Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 230.

attraverso la poesia; e l'Idealismo, particolarmente a partire dalla definizione hegeliana del romanzo come «epopea della classe borghese»[3] – ereditata poi dal Marxismo -, cioè come forma estetica della pura espressione della mancanza di connessione con lo Spirito. Da queste due posizioni filosofiche nacquero due correnti di teoria del romanzo fra loro in opposizione, una «che discende dalle opere di Friedrich Schlegel e che sfocia nelle opere di Bachtin»[4], l'altra, ereditata *in primis* da Lukács, estende le sue propaggini fino ad Erich Auerbach. Le interrogazioni filosofiche e politiche di entrambe convergevano in una domanda fondamentale, figlia di quel nucleo problematico persistente che lo aveva sempre accompagnato: può il romanzo dire qualcosa di vero sull'esistenza umana?

1.1 *Romance* e *novel*

Ciò che comunemente si intende come "romanzo" non è affatto un ambito omogeneo né stabile ma ha avuto, nel corso dei secoli, notevoli variazioni e cambi di significato. Dall'elasticità intrinseca della forma è derivata anche la difficoltà - e il conseguente dibattito, tutt'ora vivace – sulla determinazione corretta di una vera e propria origine del romanzo. Diverse e molteplici sono le posizioni: chi la identifica nell'*Odissea*, chi nel dialogo socratico, chi nei poemi orientali antichi come l'*Epopea di Gilgamesh*. Oppure ancora, nel Medioevo, nel Cinquecento con la narrativa picaresca spagnola, nel Settecento inglese[5]. Uno studio che voglia riflettere filosoficamente sul romanzo non può esimersi, quindi, dal ripercorrere brevemente i ritmi e le forme generali di questo carattere mutevole, a partire dalle sue radici. Qui si trova una natura ambivalente: due sono infatti le componenti principali di quello che oggi si chiama indifferentemente, a seconda delle lingue, "romanzo", "roman" e "novel", "novela". Inizialmente tra loro abbastanza distanti, queste due radici si sono intrecciate sempre di più nel corso della storia della letteratura.

La prima di queste due radici, *romance*[6], nasce all'incirca nel 1100 d.C. dall'espressione latina «romanice locqui», indicando generalmente un testo scritto in lingua romanza. Già a partire dal 1150 acquisisce nel francese antico «romanz» un carattere narrativo, individuando testi in

[3] Georg W.F. Hegel, *Estetica. Tomo II*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1967, p. 1223.
[4] G. Mazzoni, *op. cit.*, p. 241.
[5] Per approfondire si rimanda alle panoramiche sul dibattito delle origini riassunte da T. G. Pavel, *Le vite del romanzo. Una storia*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 18-37 e G. Mazzoni, *op. cit.* pp. 77-87.
[6] Uso gli inglesismi delle due correnti, *romance* e *novel*, perché è il modus operandi più frequente negli studi italiani sul romanzo per evitare di cadere nell'ambiguità del termine "romanzo". Gli inglesismi indicano qui esclusivamente le correnti interne al genere letterario.

volgare, in versi, destinati alla lettura e non al canto. Dal 1200 si estende anche alle opere in prosa. Il confine con i generi letterari da cui deriva – come la storia, la favola o la *chanson de geste* - è senz'altro ancora molto labile. Nel XVI secolo, con la riscoperta grazie alle nuove traduzioni di Longo Sofista, Achille Tazio ed Eliodoro dei cosiddetti "romanzi greci", il termine indicherà anche questi, così come altre narrazioni lunghe in prosa di carattere pastorale, eroico e allegorico. In Francia e Germania – dove "*der Roman*" ha pressoché lo stesso significato, perché acquisito a partire dal 1500 come un francesismo - si intendeva inizialmente con "roman" sia il genere letterario che la lingua neolatina, a differenza dell'Italia, che chiamava invece la lingua "volgare". In Italia, dove indica esclusivamente il genere letterario, il termine è associato a tutte le narrazioni lunghe in prosa, antiche e medievali, ma anche ai poemi cavallereschi rinascimentali. In Spagna «*romanz* e *romance* finirono per designare un genere molto preciso, ossia un componimento breve e di carattere lirico-narrativo, di solito scritto in versi»[7].

Appartengono al campo del *romance* la narrativa greca riscoperta nel XVI secolo, pastorale e cavalleresca, più da un punto di vista tematico che genealogico. Si tratta infatti di una narrazione di stati di eccezione, di altri tempi e spazi rispetto a quelli del quotidiano, anche in veste comica, ambientati nello «spazio dell'avventura»[8] descritto da Bachtin. Secondo Guido Mazzoni, il *romance* costituirebbe il punto medio tra l'epos e il romanzo:

> Una serie di eventi inattesi devia momentaneamente il destino dei personaggi e genera una sequenza di episodi, ma non introduce alcuna trasformazione sostanziale nella vita esterna o interna degli eroi; i protagonisti non invecchiano e non cambiano identità, l'accadere è governato dal caso; la trama può prolungarsi indefinitamente e conoscere delle continuazioni. Indefiniti e astratti sono anche il tempo e lo spazio che circondano gli eroi, visto che il primo non ha una vera profondità storica o esistenziale e il secondo è multiforme ma generico […]. In questo senso, il *romance* d'avventura è lo stadio intermedio fra epica e romanzo. Come nell'*epos*, i personaggi agiscono in una dimensione pubblica; ma a differenza di quello che normalmente accade nell'*epos*, si dedicano alle esperienze private dell'amore e dell'avventura.[9]

La seconda radice, il *novel*, prende piede in Inghilterra e in Spagna nel XVI secolo per indicare i generi che derivano dalla novella italiana e dagli aggettivi latini *novellus* e *novus*. Il termine

---

[7] G. Mazzoni, *op. cit.* p. 75.
[8] Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo,* in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Milano 1997, pp. 231-406.
[9] G. Mazzoni, *op. cit.* p. 98.

inglese «novel», col significato di un accadimento nuovo, una novità, compare nella lingua inglese a metà del '400, e solo a partire dal 1550 indica anche uno specifico genere letterario, costituito da «lunghe prose d'invenzione distinte dai *romance* per lo stretto rapporto con la vita reale»[10]. In Spagna, fino all'inizio del 1600, le *novelas* indicavano testi in genere simili alle novelle italiane, ma è nel 1613, con le *Novelas ejemplares* di Cervantes che il genere cambia caratteristiche: sono testi più lunghi e complessi, in prosa. Fino alla fine del Settecento, comunque, il termine più comune per indicare questo tipo di letteratura resterà "historia", e solo qualche volta "novela".

Lo spazio letterario che corrisponde al *novel* è composto di tre famiglie letterarie: la novella in terza persona; la biografia, sia laica che religiosa; le scritture autobiografiche in prima persona, come confessioni, lettere e romanzi epistolari, *mémoirs*. Tutte queste narrazioni hanno tra loro in comune il racconto della vita quotidiana, vera o verosimile, nella sua contingenza. Questo particolare tipo di mimesi porterà, nei primi decenni del Settecento, alla nascita del *topos* del paragone tra romanzo e commedia, descritta come «imitatio vitae, speculum consuetudinis e imago veritatis», secondo un'espressione attribuita a Cicerone. Vi si mescolano quindi forme più storiche, comiche, classiche o picaresche, mettendo insieme elementi provenienti da tradizioni molto diverse.

Si è creata nei secoli parallelamente, però, un'ambiguità linguistica: con il termine "novel" e "novela" si indica infatti in Inghilterra e in Spagna non solo la narrazione in prosa del quotidiano in senso stretto ma anche quel genere più ampio che nasce dall'unione del *romance* e del *novel*. È diventato cioè genericamente *novel* ciò che in Italia e in Francia, con lo stesso procedimento, è chiamato genericamente romanzo o *roman*. Grazie alla progressiva ambiguità dei termini, le due correnti che inizialmente erano abbastanza distinte nelle loro genealogie differenti – l'uno proveniente dalle novelle italiane, l'altro dal romanzo cortese – si mescolano progressivamente, acquisendo entrambi un senso "stretto" e un senso "ampio". Per questo, tra il 1550 e il 1700 confluiscono anche retrospettivamente nella stessa "famiglia letteraria" del romanzo, secondo Mazzoni, la narrativa cortese medievale e rinascimentale, in versi e in prosa, il romanzo greco e la narrativa pastorale da esso derivata, i romanzi picareschi spagnoli e il romanzo comico descritto a posteriori da Walter Scott da essi derivato, il romanzo umoristico settecentesco, i romanzi epistolari di argomento amoroso e le forme del romanzo imparentate con la novella. Meno riconducibili a famiglie specifiche ma ugualmente confluite

[10] Jack Goody, *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 32.

nel romanzo sono quelle forme biografiche e autobiografiche, sia religiose che laiche, tra cui si trovano il genere della lettera e il *mémoir*. Quando con "romanzo" si giungerà a intendere una narrazione lunga in prosa, il genere perderà la propria radice geo-culturale per divenire un concetto applicabile a tutte le letterature del mondo. Nascono, ad esempio, il romanzo cinese, giapponese e indiano[11].

I primi scontri tra le due correnti a proposito di quale rappresenti il "centro" del genere e quale invece la "periferia" avvengono tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento. In Francia si apre un dibattito all'interno della critica letteraria quando nel gusto dei lettori colti il *roman* barocco viene lentamente sostituito dalla *nouvelle*. È dall'antitesi che fu posta tra *nouvelle* e *roman* che nacque la corrispondente antitesi tra *novel* e *romance* in Inghilterra, che alimenterà il dibattito letterario inglese per tutto il Settecento, per placarsi solo, nell'Ottocento, con la nascita del cosiddetto "paradigma ottocentesco".

1.2 Fra Ottocento e Novecento

Secondo Guido Mazzoni è possibile costruire una suddivisione indicativa in tre periodi dell'evoluzione del romanzo nell'ultimo secolo e mezzo[12]. Il primo, dal 1800 al 1850, è il momento dell'espressione più piena del "paradigma ottocentesco" del romanzo, il romanzo realista. Il secondo, dal 1850 al 1900, è un periodo di critica e modificazione del paradigma dal suo interno. Il terzo, infine, dal 1900 al 1940 è il periodo del modernismo e delle avanguardie, il momento in cui le metamorfosi poste in atto nella seconda metà dell'Ottocento giungono a piena espressione e diffusione.

All'affermarsi del nuovo modello di romanzo ottocentesco corrispondono i punti di arrivo di tre metamorfosi fondamentali del genere. La prima riguarda lo stile: non più una prosa alta, letteraria, ma uno stile da conversazione, più vicino alla quotidianità che si intendeva rappresentare. Lo «stile semplice», che punta alla piena trasparenza verso i fatti raccontati, diventerà poi lo stile principale del realismo ottocentesco. Il romanzo si allontana sempre più dall'artificio e dalla tradizione classica: «non è il *sermo humilis* di tradizione oratoria, ma una prosa di esperienza che ha reciso i rapporti con l'arte retorica»[13]. La prosa quotidiana diventa il nuovo *medium* del racconto, non solo come tecnica di verosimiglianza e immediatezza per i lettori, ma soprattutto come veicolo di credibilità dei fatti narrati. Se non è "vero", è

[11] Cfr. G. Mazzoni, *op. cit.* p. 76 e segg.
[12] *Ivi*, p. 307-308.
[13] *Ivi*, p. 198.

quantomeno "possibile". La seconda modificazione è il progressivo abbandono dell'impianto moralistico. Scompare infatti sempre più il carattere di *exemplum*, la *narratio* si espande, le trame si fanno più complesse e i personaggi meno stereotipati, mentre diminuisce progressivamente il *sensus*, la riflessione morale sulle vicende narrate. Comincia a sfumare la presenza della «giustizia poetica»: le trame non vedono più chiaramente i buoni premiati e i cattivi puniti, ma è la complessità del mondo a invadere il centro della scena, sfaccettando i caratteri. La terza modificazione è una conseguenza della seconda: la rappresentazione fedele della realtà nelle vicende, nei contesti storico sociali, nelle passioni umane e finanche nello stile linguistico, rinforza ulteriormente la rivalutazione esistenziale del ruolo del romanzo. Non più un *exemplum*, un indirizzo morale, ma una fonte di conoscenza pratica, una *phronesis*:

> Il realismo […] desidera che la letteratura ottenga una legittimazione quale fonte autentica di conoscenza, al pari della storia e, più tardi, della sociologia e della psicologia clinica. Il romanzo non offre più soltanto esempi di passioni e stranezze per edificare e intrattenere il pubblico, ma diventa un archivio affidabile di sistemi politici, tipologie sociali, professioni, patti familiari, abitudini sessuali – l'equivalente letterario, come afferma Balzac, dello stato civile. All'inizio dell'Ottocento, le conoscenze che il romanzo offre sono principalmente di tipo storico e sociale. In seguito le sue ambizioni diventeranno sempre più grandi, raggiungendo l'apice con Émile Zola, il quale definirà il romanzo una scienza sperimentale.[14]

In aggiunta, entrano progressivamente nelle pratiche della narrazione elementi propri delle arti visive. Dalla pittura deriva una nuova «visività romanzesca»[15], che porta a lunghe descrizioni che immergono il lettore in veri e propri quadri dell'ambiente, dei personaggi, della società. È dalla descrizione visiva dei personaggi che il lettore, ora, trae la maggior parte delle informazioni sul loro carattere e le loro attitudini. Dal teatro deriva invece la nuova strabiliante importanza assunta dai dialoghi. Cambia il modo in cui il lettore è percepito: non è più un ascoltatore seduto ai piedi di un cantastorie che racconta di vicende lontane e moraleggianti, ma è invece uno spettatore seduto a teatro, davanti al quale, aperto il sipario, sono gli attori stessi a parlare e recitare le vicende. Il narratore lascia il dominio della scena agli eventi e ai caratteri, ritirandosi ai margini della storia per intervenire solo saltuariamente. Non solo, veloci cambi di scenario, salti temporali, riassunti, dilatazioni: il tempo della narrazione e il

[14] T. G. Pavel, *op. cit.* pp. 244-245.
[15] G. Mazzoni, *op. cit.* p. 256. Mazzoni trae il termine dalle riflessioni di Italo Calvino.

tempo della vicenda si allontanano sempre più, le trame si fanno narrativamente più dinamiche e articolate.

È tuttavia al primo Novecento che si deve la formulazione, seppur a posteriori, dell'idea di un vero e proprio paradigma del romanzo ottocentesco. Ad esso viene fatto corrispondere ciò che nel Novecento era ormai considerato il modello del romanzo "classico": il romanzo realista narrato in terza persona. Nonostante la narrativa ottocentesca in sé sia stata tutt'altro che unitaria, è così che viene dipinta nei saggi e nelle teorie sul romanzo scritte all'inizio del XX secolo, soprattutto per costruire un metro di paragone da cui differenziare la "nuova" letteratura romanzesca.

Nella seconda metà dell'Ottocento questa struttura paradigmatica subisce modificazioni dall'interno, dando inizio a metamorfosi che troveranno nella prima metà del Novecento la loro piena attuazione. Svaniscono progressivamente la credibilità e la verosimiglianza del melodrammatico applicato alla vita quotidiana. La Storia non è più vissuta dagli eroi ma dalle masse, la vita dei singoli è sempre più predeterminata dalle grandi sovrastrutture, perciò l'unica universalità a cui sembra possibile ambire è quella individuale, della vita privata e interiore, certamente non più quella epica e pubblica. Vi è quindi un generale indebolimento del senso dell'agire esteriore, pubblico, che porta ad una rappresentazione diversa, meno gerarchica. La trama del romanzo non è più costruita strettamente attorno ad una vicenda centrale e principe, ma si decentra, lasciando spazio ad azioni secondarie, strappi, tempi morti e divagazioni. Si attua ciò che Leon Edel ed Erich Kahler[16] hanno chiamato *inward turn*: l'essenziale dell'umano non appartiene più all'ambito dell'esteriorità, in cui lo spazio dell'agire autodeterminato è ormai minimo o nullo, ma a quello dell'interiorità della mente. Il genere del realismo psicologico mette piede sul palco della letteratura.

La prima metà del '900 vede un cambiamento negli oggetti della mimesi ma non nello scopo, che resta quello del realismo ottocentesco: rappresentare la vita. Tuttavia, è il concetto stesso di "vita" a cambiare. Ladislao Mittner mette giustamente in correlazione lo sviluppo delle correnti letterarie con i cambiamenti tecnologici, scientifici e culturali, del tempo[17]. La fine dell'Ottocento aveva infatti portato con sé un rinnovamento tecnologico tale da cambiare le abitudini e le società, grazie alle invenzioni del telegrafo, del telefono, al diffondersi dei giornali, al cinema, all'automobile. A questa innovazione si era aggiunta, nelle prime

[16] Leon Edel, *The Psychological Novel 1900-1950*, J. Lippincott Company, 1955. Erich Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton University Press, Princeton 1973.
[17] Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Vol III/2 *Dal realismo alla sperimentazione: dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Einaudi, Torino 1971, p. 1156 e segg.

decadi del Novecento, uno scompaginamento delle convinzioni sulle regole fondamentali del mondo e della materia. Niels Bohr aveva suddiviso l'atomo indivisibile, restituendogli una struttura simile a quella del sistema solare. La teoria della relatività di Einstein aveva aggiunto una quarta dimensione, il tempo, che smetteva di rappresentare un elemento immutabile per ogni angolo dell'universo ma si curvava, insieme allo spazio, a causa della gravità. Prima Planck, poi Heisenberg avevano reso il rapporto di causalità molto più indeterminabile, così come Freud e la psicanalisi avevano trasformato l'interiorità umana in un campo di battaglia fra forze indipendenti dalla volontà. Il "sistema" - filosofico, fisico o sociale - si era disgregato in elementi non più riconducibili a connessioni unitarie, equilibri, organicità. Nel campo della narrativa questo cambiamento culturale si traduce in una nuova attenzione per i fenomeni nella loro particolarità, la rappresentazione si incentra ora sulla frammentarietà dell'esperienza, come ad esempio le percezioni minute, consce e inconsce, della mente. Una delle tecniche narrative che meglio esprime questo cambio di prospettiva è lo *stream of consciousness*. Potremmo dire che la narrazione cerca di avvicinarsi all'esperienza attraverso i piccoli elementi, perdendo fiducia nelle grandi sintesi che traggono significati complessivi. Scrive Virginia Woolf nel 1919, descrivendo i caratteri della narrativa moderna:

> Analizzate per un attimo una mente normale in un giorno normale. La mente riceve una miriade di impressioni – futili, fantastiche, evanescenti, o scolpite con una punta d'acciaio. Esse ci giungono da ogni parte, in uno scroscio incessante di innumerevoli atomi; e mentre ricadono, mentre prendono forma nella vita di un qualsiasi lunedì o martedì, acquistano un accento diverso dal solito; l'attimo importante diventa questo e non quello […]. Proviamo a registrare tutti gli atomi nell'ordine in cui ricadono sulla nostra mente; per quanto sconnessi e incoerenti essi siano all'apparenza, tracciano l'impronta che lascia ogni sguardo o incidente nella nostra coscienza. Non dobbiamo dare per scontato che la vita respiri più nelle cose comunemente ritenute grandi che non in quelle comunemente ritenute piccole.[18]

Il narratore scompare sempre più, spesso nascondendosi dietro il discorso indiretto libero o lasciando il campo ai personaggi, le cui voci creano un effetto di polifonia. Divengono rari gli intermezzi interpretativi che analizzino i comportamenti e le situazioni, che costituiscano una voce di sintesi, lasciando invece il campo alle visioni particolari dei singoli e alla frammentazione della realtà, così come scompaiono progressivamente le descrizioni degli

[18] Virginia Woolf, *Il romanzo moderno*, in *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di L. Rampello, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 458-460.

ambienti socio-culturali, considerate interpretazioni di stampo ideologico. La rappresentazione della società è lasciata invece a tecniche oggettivanti, come ad esempio il montaggio letterario in *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin. Alla frammentazione della realtà corrisponde una frammentazione delle trame: non più ordinate e "pulite" come nel paradigma ottocentesco, in cui ciascuna cosa aveva il suo ruolo e la sua importanza, ma sfilacciate, piene di dettaglia casuali, divagazioni, elementi inessenziali che non si legano direttamente al filo principale e sembrano anzi ostacolarne lo scorrimento. Anche i finali si fanno più sfumati, più aperti. Si gettano così le basi per quello che dopo il '45 sarà chiamato "realismo soggettivo". Se l'interpretazione moralistica o sociologica dei narratori perde terreno, per contro si diffonde la forma del romanzo-saggio, il romanzo che è costruito *in primis* su un'idea, una struttura di concetti attorno alla quale si sviluppa il corso della narrazione. È il caso della *Recherche* di Proust, dell'*Uomo senza qualità* di Musil, de *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello. «Il romanzo-saggio moderno nasce quando il baricentro dell'opera si sposta verso la riflessione»[19]. Tuttavia Mittner considera proprio Proust, Musil e Thomas Mann artefici di un tentativo di «ricostruzione documentaria ed eternamento artistico del mondo di ieri»[20], di quello che nella cultura tedesca rappresentava il mondo borghese della sicurezza - ma potremmo anche di dire di un tentativo di "sistema" proprio a partire da quelle idee che costituivano l'apparato strutturale delle opere -, spazzato via definitivamente dalla Grande Guerra.

1.3 Dialettiche interne

Il romanzo – sia come *romance* che come *novel* – non ha avuto vita facile nell'affermare il proprio valore nel campo della letteratura. Al contrario, è stato inizialmente osteggiato sia per il carattere irrispettoso nei confronti della suddivisione degli stili, che per il suo complesso rapporto con la verità. Se la seconda critica è stata rivolta principalmente al *romance*, la prima ricade specialmente sulle spalle del *novel*. Fino alla seconda metà del Settecento, infatti, ciò che sembrava sconvolgere più radicalmente del *novel* era la sua vocazione antigerarchica, opposta alle regole formali della suddivisione degli stili, di tradizione aristotelica, fra "alto" - dedicato alla rappresentazione epica degli eroi, poi di re, regine e cavalieri - e "basso" - riservato alla narrazione satirica e comica delle persone comuni. Narrare di persone comuni con

[19] G. Mazzoni, *op. cit.* p. 314.
[20] L. Mittner, *op. cit.* p. 1149.

uno stile diverso da quello della farsa, della commedia, descrivendo popolani in possesso delle medesime virtù degli eroi o di re e regine rappresentava un sovvertimento totale della tradizione classicista, così come della concezione secondo la quale ciascuno possiede un ruolo e una classe sociale consone alla propria natura, in un ordine gerarchico stabilito da Dio. Se il *novel* aveva, da un lato, la virtù di intrattenere un rapporto meno problematico con la verità, rappresentando il mondo secondo verosimiglianza, d'altra parte i suoi caratteri e suoi stili risultavano tanto realistici quanto sovversivi. Come scrive Mazzoni, «fino alla seconda metà del Settecento, non era ovvio che le storie degli uomini privati e comuni fossero degne di attenzione pubblica e di interesse problematico. La democrazia narrativa è una conquista degli ultimi secoli»[21].

Il *romance*, d'altra parte, trattando di caratteri straordinari, di cavalieri, re e principesse, se non altro rispettava le regole della suddivisione degli stili, motivo per cui fu inizialmente meno oggetto di critiche, tuttavia rimaneva il carattere problematico di invenzione fantastica e immaginifica (di *fiction*). Dal momento in cui lo scompaginamento degli stili del *novel*, grazie al cambiamento delle strutture sociali dovute all'affermarsi della borghesia, smise di rappresentare uno scandalo estetico e politico, l'attenzione della critica si concentrò molto di più sul *romance* e sul rapporto romanzo-verità, e il *novel* cominciò a rappresentare un modello di virtù. La *fiction* propria del *romance* era apertamente condannata, considerata malsana e dannosa per il suo carattere di irrealtà e la funzione di puro intrattenimento. Per questo, spiega Mazzoni, era considerata socialmente riservata a elementi "marginali" della società: prime fra tutti, le donne. «Nell'Europa del XVII secolo i lettori di *fiction* erano per lo più donne; i *romance* francesi erano spesso scritti da donne, ed erano ancora le donne a costituire il pubblico principale dei romanzi inglesi del XVIII secolo»[22]. Tuttavia, la fortuna presso le donne era allo stesso tempo motivo ulteriore di critica verso il *romance*, colpevole di provocarne il "traviamento". Sia Don Chisciotte che il fenomeno del bovarismo, ma anche diversi romanzi inglesi fra cui *Northanger Abbey* di Jane Austen, veicolavano una critica a questo aspetto: la lettura di *romance* aliena dalla realtà, spinge a vivere in un mondo immaginario che non rispetta le logiche di quello reale e che, come nel caso di Madame Bovary, può portare alla distruzione.

È interessante notare che Jack Goody in *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare* rintracci il medesimo tema anche al di fuori dell'Europa. Ad esempio in Giappone la tradizione confuciana prescriveva un atteggiamento razionale, perciò «raccontare eventi

[21] G. Mazzoni, *op. cit.*, p.123.
[22] *Ivi*, p. 36.

destinati a soddisfare una credulità fantasiosa o innaturale significava mancare di potere di persuasione, di forza narrativa; si trattava di falsità, prodotti di menti indulgenti e indisciplinate, che minacciavano la verità»[23]. Anche in Cina, nell'Islam e nel giudaismo il problema sembra essere lo stesso: il romanzo non risponde né alla verità dei fatti né alla storiografia né ai racconti religiosi, e allo stesso tempo esercita un grande fascino, gettando i custodi della verità e della tradizione nella paura di effetti inconsueti e rivoluzionari. Il romanzo, soprattutto come *romance*, è quindi stato tacciato, nel migliore dei casi, della medesima capacità di avvicinarsi alla verità delle favole per bambini, nel peggiore, di condurre a falsità e abiezione.

> La narrazione è sempre stata un'attività ambigua, che comportava il «raccontare storie», nel senso di cose non vere, se non di vere e proprie bugie. Non si trattava di una cosa seria. C'erano due modi per aggirare il problema. La narrativa poteva venir legittimata, come nel caso del mito, sotto forma di racconto di eventi soprannaturali, il che eliminava automaticamente ogni obiezione […] Dopo Defoe, invece il romanzo moderno divenne essenzialmente un racconto secolare di eventi terreni, modalità insita nel concetto di «realismo». […] Questi romanzi adottarono una differente strategia di legittimazione, che consisteva nel pretendersi fedeli alla realtà della vita[24]

Così non solo Defoe, ma anche Smollett, Fielding, Aphra Behn e Samuel Richardson riportavano il più possibile nei loro romanzi eventi reali, tempi e luoghi storici precisi, stili di scrittura realistici (come il romanzo epistolare) per tenersi vicini alla realtà e salvarsi dalla riprovazione verso la *fiction*. Oppure, come nel caso di Rousseau, Diderot, Madame de La Fayette, i veristi di fine Ottocento e lo stesso Defoe per *Moll Flanders*, negavano che il loro testi fossero romanzi *tout-court*[25].

A seguito di questo cambiamento culturale e del dibattito comparativo che si diffuse dalla Francia in Inghilterra e quindi nel resto d'Europa, si era verificata un'inversione di importanza tra *romance* e *novel*. Se inizialmente il *romance* – il racconto di eventi straordinari in spazi e tempi non consueti – occupava il centro dello spazio letterario relativo al romanzo, alla fine del Settecento è il *novel* – il racconto di fatti e persone ordinarie in contesti verosimili – ad averne preso il posto. All'inizio dell'Ottocento Friedrich Schlegel, Madame de Staël e Ugo Foscolo scrivono di ciò che considerano il "romanzo" propriamente detto citando le caratteristiche che appartengono al *novel*: la verosimiglianza con il quotidiano e la descrizione delle

---

[23] *Ivi*, p. 39.
[24] J. Goody, *op. cit.* pp. 34-35.
[25] W. Siti, *Il romanzo sotto accusa*, pp. 129-192, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*, cit. p. 131-132.

passioni interiori delle vite private e ordinarie. Il *romance* viene relegato alla periferia del genere.

Nonostante l'intenzione principale rimanesse la rappresentazione della vita quotidiana delle persone comuni, il *novel* sviluppò modi diversi di rendere significativa la quotidianità, di esprimere la straordinarietà dell'ordinario. Il primo era l'uso maggiore o minore del melodrammatico, cioè il considerare conflitti personali e quotidiani il riflesso e l'espressione di grandi conflitti storici ed esistenziali: «La sfera pubblica diventa sede di scontri tra forze universali che si incarnano in singoli individui (il bene e il male, l'innocenza e la malvagità, la fedeltà ai vincoli etici e l'ambizione personale, le classi in lotta)»[26]. È un atto di universalizzazione della vita dei personaggi che discende dall'epos. Un secondo modo di suscitare interesse per il quotidiano era l'inserire nella cornice del *novel* un elemento di *romance*: un'avventura inaspettata e straordinaria all'interno di una vita che altrimenti si sarebbe svolta nella piena normalità, oppure personaggi fuori dall'ordinario inseriti in un ambiente comune. Nei *Promessi Sposi*, ad esempio, la vita di Renzo e Lucia è sconvolta dal rapimento della promessa sposa, che apre ad una lunga concatenazione di episodi e avventure che ricordano la tradizione del romanzo greco.

In Europa il romanzo perde pienamente il suo valore negativo nel corso del XIX secolo, quando anche il *romance* sembra vincere le resistenze della tradizione, raggiungendo piena fioritura. I romanzieri - per citare alcuni fra gli autori inglesi più importanti del periodo: Sir Walter Scott, le sorelle Brontë, Charles Dickens, George Eliot, Thomas Hardy, Meredith, Trollope - avevano avuto un ruolo guida nel modificare gradualmente l'immagine del romanzo nella cultura, e con essa il suo rapporto con la verità. Il romanzo acquisiva infatti ora, che fosse verosimile o meno, la capacità di «sbirciare sotto la superficie alla ricerca della "verità sottostante"»[27].

La dialettica tra *romance* e *novel* non è tuttavia l'unica a movimentare la forma del romanzo. Un'altra è quella rispetto all'avvicendarsi fra *Stiltrennung* e *Stilmischung* nella mimesi letteraria in generale, ricostruita da Erich Auerbach, che mette in primo piano il rapporto con le regole, i canoni del genere stabiliti via via dalla cultura nel corso dei secoli. Secondo la costruzione di Auerbach in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*] (1946), sin dall'antichità due erano le tipologie di narrazione a

[26] G. Mazzoni, *op. cit.* p. 277.
[27] *Ivi*, p. 42.

confronto: da un lato la narrazione propria delle Sacre Scritture della tradizione giudaico-cristiana, dall'altro il modello classico che da Omero si sviluppa nella cultura greca e latina.

> Non è facile immaginare contrasti stilistici maggiori che fra questi testi ugualmente antichi ed epici. Da una parte [in Omero] fenomeni a tutto tondo, ugualmente illuminati, delimitati nel tempo e nello spazio, collegati fra di loro senza lacune, in primo piano, pensieri e sentimenti espressi, avvenimenti che si compiono con agio e senza eccessiva tensione. Dall'altra parte [nell'*Antico Testamento*], dei fenomeni vien manifestato solo quel tanto che importa ai fini dell'azione; le cose interposte non acquistano esistenza; luogo e tempo sono indefiniti e bisognosi di chiarimento; i pensieri e i sentimenti restano inespressi, vengono suggeriti soltanto dal tacere e dal frammentario discorso; l'insieme, diretto con la massima e ininterrotta tensione a uno scopo, e perciò molto più unitario, rimane enigmatico e nello sfondo.[28]

Lo stile omerico sembra infatti avere le caratteristiche di una presentificazione statica sia del divenire della vicenda, che attraverso costruzioni sintattiche complesse riporta anche i salti in avanti e indietro nella narrazione alla linearità di un primo piano privo di sfondo, sia del divenire dei personaggi, che sembrano immutabili nel tempo e nello spazio. Per contro, la narrazione dell'Antico Testamento è incentrata sulle metamorfosi interiori dei personaggi, ma è manchevole di molti elementi di primo piano – la definizione del "dove" delle vicende, le descrizioni dei personaggi e del contesto ambientale – in forza di un'unica tensione diretta al significato cosmologico e simbolico di ciò che è narrato. I personaggi, i luoghi, gli spazi sono descritti solo in base alla relazione con gli elementi essenziali della trama: Isacco è il figlio più caro di Abramo, nient'altro ci serve sapere di lui per comprendere la tragicità della richiesta di Dio. Il mondo dell'interiorità - il mutare delle personalità, la tensione dei sentimenti in contrasto fra loro, il peso del tempo e dell'esperienza, l'errore e l'umiliazione così come la redenzione – è il campo proprio della narrazione biblica, lo sfondo che modella il vero significato delle vicende. Se lo stile omerico è riconducibile a una certa staticità, quello biblico è invece incentrato sul divenire dei moti dell'anima.

Fin dall'antichità questi due modelli di narrazione sembrano dividersi diametralmente proprio in base al rapporto con la verità: se entrambe sono "favole", miti, la narrazione dell'*Antico testamento* ha l'esplicita intenzione di imporsi come Storia, vera e universale. «Al narratore biblico, all'Eloista, occorre credere alla verità oggettiva del sacrificio di Abramo; l'esistenza

[28] Erich Auerbach, *Mimesis*, (2 Voll.), Einaudi, Torino 1956, p. 13.

delle norme religiose della vita riposa sulla verità di questa e di simili storie»[29]. In questo senso l'omissione di descrizioni del tempo e dello spazio costituisce una forma adatta all'astrazione da un contesto storico e temporale definito, per rendere le vicende narrate verosimili quasi in ogni epoca. Al contrario, la narrazione degli aedi si è sempre posta come mito, epos, perciò propria dell'ambito della poesia.

Auerbach riconduce al tipo di struttura delle narrazioni l'appartenenza dei due stili ai campi diversi della Storia o della poesia, a cui corrispondono rispettivamente una *Stilmischung*, mescolanza degli stili, e una *Stiltrennung*, suddivisione degli stili. Per l'autore l'unità della narrazione biblica tesa all'interpretazione cosmologica rappresenta una «struttura verticale», in cui il senso simbolico e allegorico delle vicende cala da un piano altro rispetto a quello della narrazione, differente dalla «struttura orizzontale» propria dello stile omerico, il cui senso è esplicito nel racconto stesso. Nella prima struttura non poteva «aver luogo una separazione cosciente dei generi letterari […] [che] appartengono tutti allo stesso ordine complessivo»[30], mentre nella seconda l'eterogeneità non ricondotta a organicità imponeva un ordine, da cui deriva la *Stiltrennung*. Tuttavia non ritengo che questa fosse l'unica motivazione: il rapporto con la verità costituisce un altro importante fattore. Se nel campo della narrazione "che vuol farsi Storia", il rapporto tra narrazione e realtà è stabilito esplicitamente come vero – anche se allegoricamente o simbolicamente -, nel campo della narrazione di finzione il rapporto resta vago e indefinito. Quanto di ciò che è narrato è reale e quanto non lo è? In che modo la narrazione può dichiarare la sua veridicità e verosimiglianza attraverso lo stile, la struttura, la tipologia dei caratteri, cosicché chi ascolta possa comprendere in che misura prendere per vero ciò che è narrato? Una rappresentazione della realtà sta con essa nello stesso rapporto in cui sta il segno rispetto al significato: vi è tra loro uno spazio metaforico in cui entra in gioco la *Weltanschauung* di ciascuna cultura e ciascuna epoca. Non è tanto ciò che è vero in senso assoluto – ammesso che esista – che dev'essere rappresentato perché la narrazione sia considerata verosimile, quanto ciò che è considerato essenziale del reale rispetto a ciò che è marginale. Una narrazione che voglia "dire la verità" è sempre anche espressione di un'ideologia, come sosteneva Michail Bachtin.

---

[29] *Ivi*, p. 16. Inoltre, «tutto il contenuto omerico rimane leggendario, e invece il contenuto del Vecchio Testamento, più procede la narrazione, più si avvicina alla storia», p. 22. Tuttavia dalla Storia muove poi oltre la Storia stessa, e in questo la religione si differenzia dalla scienza: «A ciò si connette tutto quello che tratta del rinnovamento e del mutamento intimo […] non si deve dimenticare con questo che la strada di tale mutamento conduce fuori della storia, alla fine dei tempi o a un tempo senza fine, e dunque verso l'alto, e non rimane, come i concetti evolutivi della scienza, su un piano di sviluppo storico orizzontale», p. 53.
[30] *Ivi*, p. 25.

La *Stiltrennung* inaugurata ufficialmente dalla *Poetica* di Aristotele che ha intrattenuto un rapporto spesso difficile con il romanzo nasce quindi a mio parere non solo per dare un ordine alle forme della rappresentazione, ma soprattutto per creare una regola che stabilisca in quali rapporti si debba trovare la finzione poetica rispetto alla verità del reale, attraverso l'assegnazione univoca di trame e tipologie di caratteri a stili linguistici e generi letterari. Secondo la definizione aristotelica,

> coloro che imitano imitano persone che agiscono, e queste di necessità sono o serie o dappoco (i caratteri si conformano in effetti quasi sempre a questi soli tipi, perché tutti differiscono per quanto riguarda il carattere in vizio o in virtù) o dunque migliori di noi o peggiori o anche quali noi siamo […] ciascuna delle dette imitazioni presenterà queste differenze e si distinguerà per avere distinti nel modo indicato gli oggetti dell'imitazione. […] L'imitazione dunque, come si è detto al principio, sta in queste tre differenze: nel con che cosa, nel che cosa e nel come.[31]

La tradizione della *Stiltrennung* continua con Teofrasto, allievo di Aristotele, che ripartisce i discorsi in *genera elocutionis* e li vincola all'argomento trattato. Orazio, nell'*Ars poetica*, formula la nozione di *convenientia*, lo stile appropriato ad ogni personaggio in base al carattere, alla classe sociale, al sesso, all'età. Durante il Medioevo, la *Rota Vergilii* o Dottrina degli Stili, prende a modello Virgilio, che usando tre stili diversi nelle *Bucoliche*, nelle *Georgiche* e nell'*Eneide*, avrebbe stabilito tre gradi stilistici: semplice, medio ed elevato[32]. Tuttavia se i generi fin da Aristotele erano ufficialmente tre, la frizione fra gli stili nella letteratura era in realtà fra basso (comprendente semplice e medio) e alto. La *Stiltrennung* della tradizione classica che inizia con Aristotele e si tramanda fino al Settecento assume quindi questa regola generale:

> tutta la bassa realtà, tutto quello che è quotidiano, dev'essere rappresentato solo comicamente, senza approfondimento problematico. […] allora non furon considerati seriamente nella letteratura le professioni e le condizioni ordinarie – mercanti, artigiani, contadini, schiavi -, la scena d'ogni giorno – casa, officina, bottega, campo -, la vita solita – famiglia, lavoro, pranzo e cena -: in breve, il popolo e la sua vita. A tutto questo si connette il fatto che nel realismo antico non vengono messe in luce le forze sociali che stavano in quel tempo alla base dei rapporti rappresentati […] Per la letteratura

[31] Aristotele, *Poetica*, 2, 48a, 1-16.
[32] Cfr. G. Mazzoni, *op. cit.*

realistica antica, la società non esiste come problema storico, ma tutt'al più come problema moralistico, e inoltre il moralismo si rivolge più all'individuo che alla società.[33]

Secondo Auerbach la *Stiltrennung* comincia a scemare già a partire dal IV secolo d.C., con il progressivo mescolarsi degli stili alti con personaggi e vicende della vita quotidiana, sulla scorta del progressivo diffondersi dello stile biblico nella letteratura. Con le *Confessioni* di Sant'Agostino, in cui si mescolano il «periodare classico e le sue figure», la retorica di tradizione greca e latina, con il mondo dell'interiorità, la suddivisione degli stili sembra scomparire definitivamente, sostituita da un nuovo stile, il *sermo humilis*, «uno stile basso, quale propriamente potrebbe usarsi soltanto nella commedia e nella satira, ma però ora conquista il sublime e l'eterno molto al di là dei suoi limiti originari»[34]. Da quel momento in poi, il tema della suddivisione degli stili farà parte della tradizione classica e con essa ritornerà in auge a più riprese nel corso dei secoli. Si ripresenta infatti in epoca medievale, col diffondersi dello stile cortese e della letteratura cavalleresca nel XII secolo, quindi da metà del Cinquecento fino alla seconda metà del Settecento, con la fusione dei due modelli di critica, aristotelica e oraziana, nella cultura classicista. «Sebbene venga intesa in modo più o meno rigido a seconda delle culture nazionali e delle mode letterarie, in nessun altro periodo della storia europea la *Stiltrennung* è stata applicata con tanta severità»[35]. Ad essa si contrappone, in un rapporto dialettico, la corrente della *Stilmischung*, che parimenti si ripresenta nel corso dei secoli come forma principe delle rappresentazioni dell'interiorità e come forma altra rispetto alla *Stiltrennung*, spesso con intento parodico.

In modo simile Michail Bachtin – come ha riconosciuto anche Tzvetan Todorov[36] - descrive la storia del romanzo come un avvicendarsi di due spinte stilistiche principali, un mondo ordinato e un antimondo carnevalesco che si alternano nella costruzione e decostruzione delle regole della rappresentazione - potremmo dire anche delle capacità del darsi della verità nel romanzesco. Se il romanzo rappresenta in sé e per sé per Bachtin una forma vicina al reale perché, al contrario della poesia, non privilegia la ricerca di una lingua unitaria "alta", astratta, ma si pone sullo stesso piano molteplice e centrifugo del linguaggio quotidiano, nella storia del romanzo lo studioso russo riconosce due stili possibili, o «linee»:

[33] E. Auerbach, *op. cit.* p. 38.
[34] *Ivi*, p. 82.
[35] G. Mazzoni, *op. cit.* p. 117.
[36] Tzvetan Todorov, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990, p. 107.

> I romanzi della prima linea stilistica vanno verso la pluridiscorsività dall'alto in basso: condiscendono, per così dire, ad essa […]. I romanzi della seconda linea, al contrario, vanno dal basso in alto: dal profondo della pluridiscorsività essi salgono nelle sfere superiori della lingua letteraria e se ne impossessano. Punto di partenza è qui il punto di vista della pluridiscorsività sulla letterarietà.[37]

La pluridiscorsività è lo stato naturale del linguaggio nell'esperienza quotidiana, la sua molteplicità di discorsi, di registri, di linguaggi specifici per ogni gruppo, professione, età, etc., i suoi riferimenti a metafore e allegorie riconosciute da molti in uno spazio e in un tempo determinati, i suoi «cronotopi». Da questo magma vitale del linguaggio, il romanzo può ergersi per trasportare la sua vivacità carnevalesca nella letteratura, sottomettendola al reale, oppure attingervi secondo le regole della letterarietà vigente, sottomettendo la realtà a quest'ultima. Rabelais, Cervantes, i romanzi picareschi, ma anche Voltaire, rappresentano quella spinta parodica e satirica, o semplicemente critica, che rimette in questione le convenzioni classiche della rappresentazione quando queste si fossilizzano in forme lontane dallo stato del reale, a partire sempre però da questi stessi canoni. L'impianto parodico del *Don Quijote* non avrebbe avuto senso senza l'*Amadigi di Gaula*, così come il *Persiles y Sigismunda* senza il modello del romanzo greco. La tensione fra mondo e antimondo, fra classicismo e parodia, è composta di «spazi continui di trasformazione», per riprendere un'espressione di Walter Benjamin.

La dialettica stilistica del romanzo nella storia fra prima e seconda linea di Bachtin è affine per certi versi alla dialettica fra *Stiltrennung* e *Stilmischung* di Auerbach. Entrambe, anche se con le dovute differenze, sono riconducibili a una dialettica tra forze accentratrici e decentratrici. Tuttavia, nonostante l'importante formulazione del concetto di carnevalesco per l'analisi letteraria che quella dialettica ha comportato, non è a questo livello che si situa a mio parere la vera rivoluzione bachtiniana. C'è infatti un altro livello di dialettica, ben più profondo e fondante per lo studioso russo: il livello della «parola romanzesca». In *La parola del romanzo* [*Slovo v romane*], scritto fra il 1934 e il 1935, Bachtin delinea infatti quelli che possono essere interpretati come due livelli di dialetticità: il primo, intensivo, della dialettica linguistica, il secondo, estensivo, della dialettica storica. Le due linee della dialettica storica e il concetto stesso di carnevalesco si radicano e sono resi possibili solo a partire dalla particolare formulazione che Bachtin dà della «parola romanzesca», lo stile caratteristico del romanzo, la sua prosa. Questa definizione prende piede dall'intento di superare la separazione fra lo studio dello stile e della

[37] Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 207.

lingua dallo studio del genere letterario, proponendo un nuovo modo di indagare le forme della letteratura, che oltrepassi sia il Formalismo russo, che riduceva la critica letteraria ad un'analisi sintattica, sia quegli «ideologismi» che slegavano le opere dalla loro contingenza storica, sociale, linguistica. La vecchia critica era infatti «priva di una visione filosofica e sociologica dei propri problemi e affonda nelle minuzie stilistiche; essa non è capace di sentire […] la vita sociale della parola fuori dello studio dell'artista, nelle vastità delle piazze, delle vie, delle città e delle campagne, dei gruppi sociali, delle generazioni, delle epoche»[38]. Quella che manca, per Bachtin almeno fino alla fine dell'Ottocento, è una problematizzazione della prosa del romanzo come forma artistica a sé, come stile. Ad essa sono state prima indebitamente applicate le categorie della poesia, poi, con il cambio di secolo, è stata considerata un «mezzo extrartistico», privo di interesse stilistico, fino agli anni Venti. È solo da quel momento in poi che è cominciato uno studio serio, che ha avuto il risultato, a suo parere, di rendere evidente l'inadeguatezza delle categorie tradizionali.

È insomma di fronte alla prosa del romanzo, potremmo dire, che Bachtin sente aprirsi uno spartiacque nello studio della letteratura. Non tanto come semplice chiave filologica, ma come impostazione filosofica: la prosa romanzesca rappresenta a tutti gli effetti, nel suo pensiero, il punto di connessione radicale tra letteratura, storia, sociologia e politica. Come il centro di una ragnatela, dal quale si diramano i fili di connessione tra i piani, la prosa romanzesca assume, potremmo dire, il ruolo di espressione estetica della complessità umana. A partire dalla sua struttura eminentemente dialettica, la cui caratteristica è, in termini bachtiniani, di essere «dialogica». La prosa romanzesca è cioè formata dall'incontro di moltissime «lingue» o tipologie di discorso, che rappresentano gli incontri fra i piani del privato e del pubblico, dell'individuale e del collettivo, del letterario e del reale.

> Il romanzo è pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate. La stratificazione interna dell'unitaria lingua nazionale nei dialetti sociali, nei modi di parlare di gruppo, nei gerghi professionali, nei linguaggi dei generi letterari, delle generazioni e delle età, delle correnti letterarie, delle autorità, dei circoli e delle mode effimere, dei giorni e persino delle ore politico-sociali (ogni giorno ha la sua parola d'ordine, il suo vocabolario, i suoi accenti): tutta questa stratificazione interna di ogni lingua in ogni dato momento della sua esistenza storica è la necessaria premessa del genere romanzesco […]. Questi particolari legami e correlazioni tra le enunciazioni e le lingue, questo movimento del tema attraverso le lingue e i discorsi, il suo frantumarsi

[38] M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, cit. p. 67.

> nei rivoli e nelle gocce della pluridiscorsività sociale, la sua dialogizzazione: ecco la principale peculiarità della stilistica romanzesca.[39]

La dialettica interna della parola romanzesca è connessa ad una questione propria della filosofia del linguaggio. Quello che l'autore conduce coniando la definizione di pluridiscorsività è infatti una problematizzazione del rapporto stesso tra la lingua e l'individuo parlante, attraverso cui sono legate a doppio filo il linguaggio e l'interpretazione della realtà propria di una cultura, di una società. Entrambi i "poli" subiscono la frammentazione tipica del secolo: la lingua non è un sistema unitario, così come l'individuo parlante né possiede una lingua unitaria sua propria né è isolato rispetto al divenire della lingua intorno a sé. Fra lingua e parlanti della lingua vi è un rapporto di reciproca influenza, commistione, dialetticità, il cui punto d'incontro è la singola enunciazione individuale. Un rapporto il cui divenire è frutto di due spinte. La prima è rappresentata dalle «forze dell'unificazione e della centralizzazione del mondo ideologico-verbale»[40], attraverso cui dalla pluridiscorsività della lingua è isolato un nucleo della «lingua letteraria ufficialmente riconosciuta», frutto di quella che Bachtin chiama ideologia: la *Weltanschauung* dominante di quel particolare momento storico. È da questa forza che deriva la possibilità della comprensione fra parlanti di una lingua, così come la definizione culturale di ciò che è considerata la "lingua corretta": «la lingua come concezione del mondo e persino come opinione concreta, lingua che garantisca il *massimo* di reciproca comprensione in tutte le sfere della vita ideologica»[41]. La seconda spinta è di tipo centrifugo e decentratore, ed è costituita dallo «stato fattuale» della lingua, dalla sua plurivocità, dal suo essere "cosa viva". Le lingue di cui è formata la lingua sono in continua creazione, nascono, si sviluppano, si separano, si riuniscono ogni giorno seguendo il divenire fertile della continua produzione di linguaggio – frutto della continua interpretazione del mondo – dei gruppi sociali, delle collettività ma anche dei singoli stessi.

> Ogni concreta enunciazione del soggetto del discorso è un punto di applicazione di forze sia centripete sia centrifughe. I processi di centralizzazione e decentralizzazione, di unificazione e di disunificazione si intersecano nell'enunciazione, la quale soddisfa non soltanto alla propria lingua in quanto sua incarnazione discorsiva individualizzata, ma anche alla pluridiscorsività, di cui è attiva partecipante. Questa attiva partecipazione di ogni enunciazione alla viva pluridiscorsività determina

[39] *Ivi*, p. 71.
[40] *Ivi*, p. 78.
[41] *Ivi*, p. 79.

la fisionomia linguistica e lo stile dell'enunciazione non meno che la sua appartenenza al sistema normativo-centralizzante della lingua unitaria.[42]

Si espliciti dunque il nucleo sostanziale a cui questa formulazione bachtiniana conduce: la lingua assume il ruolo di rispecchiamento espressivo dei rapporti storici e sociali. Essa tiene traccia del passato nella propria storia evolutiva: i processi di trasformazione di alcuni dialetti in lingue nazionali riflettono i processi storici di prevalenza e conquista del potere da parte di alcuni gruppi su altri, così come la scomparsa o trasformazione delle lingue minoritarie esprimono i processi di assimilazione o di resistenza delle popolazioni dei vinti. Ma tiene anche traccia del presente, mostrando nei rapporti linguistici tra le "lingue" dei diversi gruppi sociali, i rapporti di potere, le influenze reciproche, i dominii, le resilienze. È alla plurivocità dell'enunciazione che la prosa romanzesca attinge direttamente, perciò è in questo senso che è possibile affermare che l'interpretazione bachtiniana del romanzo di fatto intrecci letteratura, estetica, storia, sociologia e politica.

Attraverso la caratterizzazione della prosa del romanzo, la sua «stilistica», come dialettica intensiva tra i piani del reale e del linguaggio, Bachtin può inoltre, da un lato, sviluppare quell'idea di radice schlegeliana e in generale romantica del romanzo come forma in grado di accogliere dentro di sé tutte le altre forme – per questo, immagine dell'Assoluto – verso una direzione meno astratta, che gli permetterà di raggruppare ed elencare le tipologie del discorso; dall'altra, costruire una interpretazione della «teoria del rispecchiamento» di tutt'altra natura rispetto a quella dinamica passiva e superficiale propria dell'ortodossia marxista dell'epoca, che aveva in fondo le sue radici nella svalutazione del romanzo come forma borghese e inessenziale propria dell'estetica hegeliana.

Ecco quindi l'elenco delle forme che s'incontrano nella prosa romanzesca, a titolo dimostrativo dell'intreccio dialettico che Bachtin ha messo in luce nella forma del romanzo al solo livello della prosa.

1. la narrazione artistico-letteraria diretta del suo autore (in tutte le sue molteplici varietà);
2. la stilizzazione delle varie forme della narrazione orale o racconto diretto (*skaz*);
3. la stilizzazione delle varie forme della narrazione semi-letteraria (scritta) privata (lettere, diari, ecc.);
4. le varie forme del discorso letterario, ma extrartistico dell'autore (ragionamenti morali, filosofici, scientifici, declamazione retorica, descrizioni etnografiche, informazioni protocollari, ecc.);

[42] *Ivi*, p. 80.

5. i discorsi stilisticamente individualizzati dei protagonisti.

> Queste eterogenee unità stilistiche, facendo parte del romanzo, si uniscono in un armonioso sistema artistico e si sottomettono alla superiore unità stilistica del tutto che non può essere identificato con alcuna delle unità ad esso subordinate. […] la lingua del romanzo è il sistema delle «lingue». [43]

Risulta ora evidente, tornando al confronto con la dialettica auerbachiana, che Bachtin ha riconosciuto la complessità del romanzo attribuendogli intrecci dialettici non solo sul semplice piano delle forme storiche e del loro rapporto con la *Stiltrennung*, ma anche sul piano dello stile suo proprio, la prosa romanzesca, e su quello del rapporto ideologico fra la lingua e la società. Tra *romance* e *novel*, tra verosimiglianza e fantastico, tra narrazione simboliche che vogliono farsi storia e narrazioni al confine tra storia ed epica, tra aderenza alla molteplicità del reale e rispetto delle regole dello stile, tra forze centrifughe e centripete della lingua, tra linguaggio e società, il romanzo mostra così tutta la sua complessità dialettica.

Se dalla fine del Settecento, poi per tutto l'Ottocento e durante la prima decade del Novecento il romanzo aveva guadagnato e mantenuto un certo status nella cultura europea, con le due guerre mondiali il valore conoscitivo-esistenziale attribuitogli subisce una nuova messa in dubbio. Prendiamo ad esempio quattro autori. Walter Benjamin scriveva, prima nel 1933 in *Esperienza e povertà* e poi nel *Narratore* del 1936[44], che dopo la prima guerra mondiale era venuta a mancare la capacità di raccontare storie – la radice del romanzo - poiché l'esperienza era stata così traumatica da privare le parole di un significato sufficiente. La sua contemporanea Hannah Arendt, per contro, in *Vita Activa. La condizione umana*[45] riservava alla narrazione un ruolo fondamentale: «discorso e azione sono le modalità in cui gli esseri umani appaiono gli uni agli altri non come oggetti fisici, ma *in quanto* uomini»[46]. La narrazione ha la capacità di mostrare il "chi" del singolo, il soggetto antropologico fondamentale che è alla radice di ogni azione, così come di «illuminare aspetti della realtà che rimarrebbero altrimenti soffocati, non leggibili»[47] senza tuttavia ricadere nella sovrapposizione tra comprensione e giustificazione. Ben oltre l'esperienza della guerra di cui parla Benjamin, Arendt riconduce la

---

[43] *Ivi*, pp. 69-70.Con «*skaz*» Bachtin indica quel tipo di narrazione dove il narratore non è neutrale, ma gli viene conferito un particolare linguaggio e carattere, rappresentativo di un certo gruppo sociale.
[44] *Erfahrung un Armut* (1933), *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936).
[45] *Vita Activa oder Vom tätigen Leben* (1958).
[46] Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1964/2012, p. 128.
[47] Olivia Guaraldo, *Politica e racconto, Trame arendtiane della modernità*, Meltemi, Roma 2003, p. 22. Lo studio di Guaraldo procede proprio ad una ricostruzione, tramite il pensiero di Arendt, del valore politico ed esistenziale della narrazione.

narrazione, la letteratura in genere, alla capacità di esprimere l'esperienza esistenziale più profonda. A seguito della seconda guerra mondiale, nel 1981, il romanziere Wolfgang Holdesheimer predicava la fine del romanzo poiché ai suoi occhi la *fiction* era incapace di esprimere la nuova complessità politica, sociale e culturale, e soprattutto il trauma dell'Olocausto. Primo Levi affiderà invece proprio alla forma romanzo la narrazione dell'«indecifrabile» della realtà del lager nazista, avviando con *Se questo è un uomo* (1947) un percorso di riflessione sui modi possibili di restituire la verità dell'orrore che proseguirà fino a *I sommersi e i salvati*, pubblicato un anno prima della sua morte.

Nel Novecento il romanzo nella sua interezza acquisisce la capacità e l'intenzione, secondo la formula coniata da Mazzoni, di «rappresentare qualsiasi cosa in qualsiasi modo»[48], acquisendo un'estensione del campo del narrabile mai vista prima. Dal realismo al fantastico, dall'introspezione più profonda e individuale alla mimesi della società, tutto questo diviene il campo del romanzo. Tuttavia, se possieda davvero la capacità di dire o meno la verità del reale e *come,* continua a rappresentare un nodo problematico che bussa ripetutamente alla porta della cultura, chiedendo di essere interrogato.

[48] *Ivi*, p. 230.

2. Fare parola presso l'esperienza

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi

e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente
Dante

Dalla seconda metà dell'Ottocento, al romanzo - particolarmente come *novel* - era stata riconosciuta la capacità di contenere una verità esistenziale, di costituire una "scienza sperimentale", nelle parole di Émile Zola. Questa convinzione abbraccia l'idea che ci sia una connessione tra il vero e la narrazione, e addirittura che per alcune cose la narrazione riesca a toccare la verità in modi in cui alla scienza e alla logica è impossibile. Ma in che modo questo è possibile? A quale verità la narrazione, e in particolare il romanzo, può attingere?

Il primo passo di questa indagine prende in considerazione il concetto di narrazione. Roland Barthes, nell'Introduzione al saggio *L'analyse du récit*, costruisce una buona panoramica della vastità delle sue forme di espressione:

> Al[la narrazione] può servire da supporto il linguaggio articolato, orale o scritto, la immagine fissa o mobile, il gesto e la commistione coordinata di tutte queste sostanze; [la narrazione] è presente nel mito, le leggende, le favole, i racconti, la novella, l'epopea, la storia, la tragedia, il dramma, la commedia, la pantomima, il quadro (si pensi alla S. Orsola di Carpaccio), le vetrate, il cinema, i fumetti, i fatti di cronaca, la conversazione. Ed inoltre, sotto queste forme quasi infinite [la narrazione] è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società; [la narrazione] comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste, non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza [narrazioni]; tutte le classi, tutti i gruppi umani hanno [le loro narrazioni] e spesso quest[e narrazioni] sono fruite

in comune da uomini di culture diverse, talora opposte; [la narrazione] si fa gioco della buona e della cattiva letteratura; internazionale, trans-storico, transculturale, [la narrazione] è là come la vita. [49]

Sulla definizione di narrazione si scontrano le prospettive di moltissimi studiosi. Proprio perché la narrazione è così presente nella vita umana, è difficile sia stabilire il suo *principium individuationis* sia separarla dalla nostra esperienza di vita con un taglio preciso. Che cosa distingue la narrazione da tutte le altre forme e gli usi del linguaggio? Fra le molte formule che hanno cercato di descriverne il nocciolo e la differenza rispetto al resto si nota un carattere comune a tutte: il divenire. La narrazione è la rappresentazione di un evento o di una serie di eventi[50]. Questa definizione generalissima, ricostruita da Porter Abbott, non aggiunge nulla di sostanzialmente nuovo rispetto alla *Poetica* di Aristotele: *mimoumenoi prattontas*[51], si rappresenta coloro che agiscono, descrivendo «o come le cose erano o sono, o come dicono [i poeti] e sembra loro che siano, o come dovrebbero essere» (60b)[52]. L'azione è al centro della narrazione, che sia narrazione del passato, del presente o di una realtà parallela. Incentrare la narrazione sull'azione non aiuta però a distinguerla dall'esperienza. In questo gli ipertesti e i giochi di ruolo (RPG, Role-Playing Game), nonché le evoluzioni digitali di questi come MMORPG (Massively Multi-Player Online Role-Playing Game), affondando le proprie radici proprio nella zona grigia tra narrazione ed esperienza, inaspriscono la questione e mettono il dito nella piaga dei narratologi. Una narrazione che coincide con l'azione, si crea momento per momento ad opera di molti narratori/attori con compresenza e intreccio di migliaia di linee narrative in contemporanea è davvero nettamente distinguibile da ciò che riconosciamo come esperienza di vita? La narrazione si intreccia così strettamente alla vita da essere stata considerata da studiosi di diversi campi ora come la funzione centrale della mente umana, ora il meccanismo principale dell'apprendimento, oppure la condizione necessaria al generarsi della memoria, o persino una struttura così profonda e universale della mente da essere

[49] R. Barthes, A.J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, J. Gritti, V. Morin, C. Metz, T. Todorov, G. Genette, *L'analisi del racconto*, Bompiani 1966, p. 7. Ho corretto la traduzione italiana di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri che traduce "récit" con "racconto". Per quanto il termine francese possa essere tradotto correttamente in italiano tanto con "racconto" quanto con "narrazione" o "storia", ho scelto il termine che nella nostra lingua rende il carattere più vasto e onnicomprensivo del fenomeno, in accordo con lo spirito di ciò che Barthes scrive. Appena tre anni dopo, inoltre, Todorov conierà il termine "narratologia" con queste parole: «Cet ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la narratologie, la science du récit», cfr. Id, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, Le Haye 1969, p. 10.
[50] Cfr H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 2008. L'autore estrapola una teoria generale interagendo criticamente con le teorie di G. Genette, B. Herrstein Smith, R. Barthes, S. Rimmon-Kenan, M. Bal, D. Bordwell, B. Richardson.
[51] Aristotele, *Poetica*,2, 48a, 1.
[52] *Ivi*, p. 211.

inscritta nei nostri geni[53]. Per contro, vi è chi, come Goody, ha criticato tutte queste riflessioni, considerandole derivate da una concezione troppo vasta di ciò che si definisce narrazione. Tuttavia, restringendo il suo campo a una «trama dotata di una rigida struttura consequenziale»[54], Goody finisce per incorrere in esiti surreali, negandole il carattere di universalità trasversale alle culture umane poiché, ad esempio, non riconosce carattere narrativo alle composizioni mitiche, alle favole, o all'epica delle culture orali perché troppo descrittive, prive di consequenzialità stringente o frammentate dalla conversazione. Restringere il campo della narrazione porta quindi con sé il grande rischio di non riconoscerne la molteplicità di forme e la tendenza al continuo mutamento.

Mantenere una concezione così ampia della narrazione per poterne riconoscere tutte le manifestazioni le restituisce un ambito talmente vasto nel campo dell'umano da portare a chiedersi: esperienza e narrazione coincidono? Nonostante la vicinanza e l'intrecciarsi strettamente delle due, la risposta rimane negativa. Altra cosa, nondimeno, è segnare un confine preciso che le separi. Per seguire l'intenzione di questo studio – indagare i rapporti tra il romanzo e la verità – è necessario provare a disegnare un modello filosofico del tessuto della relazione fra esperienza e narrazione, un'immagine che si avvicini più all'ambito della mimesi che a quello della scienza. Mi perdoneranno quindi gli studiosi delle scienze cognitive, i cui studi si sono occupati – specialmente nell'ultimo periodo – di riconnettere gli ambiti della letteratura, della psicologia e della scienza medica sulla mente umana[55], perché il mio metodo è di un altro tipo. Quello che propongo è una teoria filosofica, un'immagine, una storia.

2.1 Saggittarius A*

Il rapporto tra l'esperienza e la narrazione ha la sua radice nel rapporto tra l'essere umano e il mondo. Questa relazione è il tessuto in cui si situano non solo la nostra esperienza, ma anche l'intero bacino della conoscenza umana, nonché i limiti della sua possibilità. Ad esso appartengono la scienza, la religione e il mito, e tutti i metodi e le chiavi dell'interrogazione.

---

[53] In ordine, F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Simbolic Act*, Cornell University Press; J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli 2014; K. Nelson, "Finding One's Self in Time" in J.G. Snodgrass, R.L. Thompson, *The Self across Psychology: Self-Recognition, Self-Awareness, and the Self Concept*, New York Academy of Science 1997, vol. 818; K.Young, J. Shaver, "The Neurology of Narrative" in *SubStance* 94/95 (2001).

[54] J. Goody, *op. cit.* p. 20.

[55] A questo proposito rimando all'ottima panoramica sulle correnti interne e gli esiti di ricerca dei campi del cognitivismo e dell'evoluzionismo letterari, ricostruita da M. Cometa nei primi capitoli di *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina Editore, 2017.

Tuttavia vi è e vi sarà sempre una parte della relazione che non è attingibile, non solo perché vi siamo implicati e non potremo mai conoscerla in modo "oggettivo", ma anche perché gran parte di questa relazione si svolge a livelli che chiamare semplicemente "inconsci" sarebbe riduttivo. L'intreccio di influenze reciproche, lo scambio necessario e continuo tra noi e l'ambiente, tra noi e il cosiddetto "esterno" è un flusso decentrato sull'intero corpo, il cui stesso "limite" è per molti versi un concetto-limite. Siamo organismi permeabili, attraversati dall'ambiente. La presenza di questo flusso, che comporta reazioni, adattamenti, decisioni e risoluzioni di problemi senza coinvolgere né la consapevolezza né la logica, è qualcosa che gli esseri umani condividono con la maggior parte degli esseri viventi, animali e vegetali. Le piante in particolare rappresentano un esempio evidente, come ha sottolineato Stefano Mancuso nei suoi studi sulla neurobiologia vegetale, di organismi che non possiedono un'organizzazione centralizzata, un cervello, eppure interagiscono attivamente con l'ambiente e fra loro, hanno memoria, comunicano, decidono[56]. Si tratta di meccanismi di «intelligenza distribuita». Attraverso l'osservazione di ciò che le piante possono fare senza possedere una struttura centralizzata, e quindi una coscienza, si può misurare quanto della relazione tra l'essere umano e il mondo sfugga alla sua mente durante l'esperienza. Si prendano ad esempio il fenomeno degli «swarming behaviours», i comportamenti "di sciame" con cui gli animali – inclusi gli esseri umani – si influenzano per assumere direzione comuni. In passato si riteneva che tali comportamenti "inconsci" richiedessero la presenza di un cervello, invece lo stesso fenomeno è stato osservato nelle organizzazioni di crescita delle radici delle piante[57]. La razionalità umana, la coscienza e l'inconscio psicanaliticamente inteso fanno parte di un flusso, il rapporto essere umano-mondo, in cui è presente una parte che risponde a ratio diverse, come quella derivata dall'esperienza evolutiva. Questa parte del flusso è per noi difficilmente attingibile, se non del tutto inattingibile. Per questo al centro della nostra esperienza rimane un punto cieco che ci è impossibile osservare e nondimeno costituisce una parte fondamentale della nostra relazione con il mondo.

---

[56] Si intenda questo decidere non tanto come una proiezione antropomorfa sulle piante del concetto di decisione dettata da volontà, quanto un mettere in luce il fittissimo intreccio biodinamico che si trova alla radice di qualsiasi "decisione", vegetale, animale o umana che sia.

[57] Cfr. M. Ciszak, Diego Comparini, B. Mazzolai, F. Baluska, F. Arecchi, T. Vicsek, S. Mancuso, *Swarming behaviour in plant roots*, in "PLoS ONE" 1/7(2012); F. Baluska, S. Mancuso, D. Volkmann, P.W. Barlow, *Root apex transition zone: a signalling - response nexus in the root,* "Trends Plant Sci" 15(2010), pp. 402-408; A. Hodges, *Root decisions*, "Plant, Cell&Environment" 32(2009), pp. 628-640 e Id., *Root apices as plant command centres: the unique 'brain-like' status of the root apex transition zone*, "Biologia" 59(2004), pp. 9-17; si veda inoltre, con un approccio più olistico, S. Mancuso, *Plant revolution. Le piante hanno già inventato il nostro futuro*, Giunti, Firenze-Milano 2017.

Per descrivere i modi in cui l'essere umano interagisce con l'esperienza prendo spunto da Saggittarius A*, il buco nero supermassiccio che si trova al centro della Via Lattea[58]. In un buco nero

> la gravità domina su qualsiasi altra forza, sicché si verifica un collasso gravitazionale che tende a concentrare lo *spaziotempo* in un punto al centro della regione, dove è teorizzato uno stato della materia di curvatura tendente ad infinito e volume tendente a zero chiamato *singolarità*, con caratteristiche sconosciute ed estranee alle leggi della relatività generale. Il limite del buco nero è definito *orizzonte degli eventi*, regione che ne delimita in modo peculiare i confini osservabili.[59]

Saggittarius A*, come tutti i buchi neri, si è formato a partire da una stella che, esaurita la combustione nucleare, possedeva ancora una massa superiore al limite di Chandrasekhar – corrispondente più o meno una volta e mezza la massa del Sole. Al di sotto di questa massa, come spiega Stephen Hawking ripercorrendo le tappe della formazione di un buco nero, si sarebbe generata una nana bianca o una stella di neutroni. Nel caso di Saggittarius A*, invece, la massa corrisponde a circa 4 milioni di volte la massa del Sole – per questo è definito buco nero "supermassiccio". Si trattava quindi di una stella enorme, la cui forza di gravità, non più contrastata dalle esplosioni nucleari, ha contratto la propria massa sino a raggiungere una dimensione inferiore ad un raggio di 15 km, giungendo al collasso gravitazionale. Il collasso è lo stato in cui la forza di gravità attira ogni cosa intorno a sé, trattenendo persino la luce, e spinge la propria stessa materia ad addensarsi. Questa contrazione genera una «singolarità di densità e curvatura dello spazio-tempo infinite»[60], pari a quella del *big bang*. All'interno della singolarità il tempo è così condensato che di fatto non esiste. In termini teologici si può dire che la singolarità rappresenti lo stato dell'universo prima della Creazione. Tuttavia nulla di ciò può essere osservato, nulla di ciò è attingibile, perché della singolarità nulla può uscire all'esterno dell'orizzonte degli eventi. È la cosiddetta ipotesi della "censura cosmica" di Penrose: «"Dio aborre una singolarità nuda". In altri termini, le singolarità prodotte dal collasso

---

[58] Una recente pubblicazione dell'International Center for Relativistic Astrophysics ha avanzato l'ipotesi che al centro della Via Lattea non si trovi un buco nero, ma un agglomerato di materia oscura. Nonostante l'articolo riporti le osservazioni relative al passaggio di una nuvola di gas (chiamata G2) che, non essendo stata risucchiata dal buco nero al proprio passaggio, fornisce sostegno a questa teoria, la sua dimostrazione effettiva richiederà altri dati. Perciò, per il momento, manterrò come metafora astronomica Saggittarius A*. Cfr. E. A. Becerra-Vergara, C. R. Argüelles, A. Krut, J. A. Rueda, R. Ruffini, *Hinting a dark matter nature of Sgr A* via the S-stars*, "Monthly Notices of the Royal Astronomical Society: Letters", Volume 505, Issue 1, July 2021, pp. L64–L68, https://doi.org/10.1093/mnrasl/slab051

[59] https://it.wikipedia.org/wiki/Buco_nero, consultato il 19/10/2020.

[60] Stephen Hawking, *Dal big bang ai buchi neri. Breve storia del tempo*, BUR Rizzoli, Milano 2016, p. 111.

gravitazionale si verificano solo in luoghi – come i buchi neri – dove sono pudicamente nascoste a ogni osservatore da un orizzonte degli eventi»[61]. Ancor più affascinante è il fatto che le singolarità, costituendo il punto in cui il tempo viene fermato, non possono mai trovarsi nel passato recente di un osservatore – ponendo che riuscisse a raggiungerla -, cioè in un tempo successivo alla sua osservazione, perché quel tempo non esiste. La singolarità può trovarsi «sempre o interamente nel futuro (come le singolarità del collasso gravitazionale) o interamente nel passato (come il *big bang*)»[62]. Per riprendere i termini teologici sopracitati, la singolarità corrisponde al momento precedente alla Creazione, o a quello successivo alla Rivelazione. È solo all'esterno del confine dell'orizzonte degli eventi che ricomincia la conoscibilità, l'osservabilità dello spazio celeste, la predicibilità in base alle leggi fisiche che conosciamo. Se un buco nero attira e trattiene presso di sé tutta la materia, tuttavia proprio in forza della sua massa emana onde gravitazionali che modificano la curvatura dello spazio "inclinandolo" verso di sé. La forza di attrazione emanata da Saggittarius A* è così forte da tenere insieme la nostra galassia, da costituire il "Sole" attorno a cui ruota l'intera Via Lattea. Analogamente, al centro del movimento fra gli esseri umani e il mondo vi è un punto cieco all'espressione, qualcosa che eccede la possibilità di essere trasformato in linguaggio. Un centro che, come Saggittarius A*, è ciò che tiene insieme tutte le cose, ma che ci costringe ad uno stato di radicale apertura verso un passato o un futuro trascendenti lo stato delle cose per come lo conosciamo. Trascendere ciò che si conosce, interrompere la predicibilità, significa rappresentare uno stato di apertura radicale all'inaspettato, all'imprevedibile, al divenire nella sua radicalità. È questo nucleo di irriducibilmente altro a rendere impossibile la conoscenza logica, la trasformazione in linguaggio, perché è qualcosa per cui le categorie e le parole ancora non esistono. Proprio la mancanza di termini adatti funge da motore della nostra interpretazione del mondo, della continua creazione di nuova conoscenza, di nuove parole per poter "dire" ciò che è irriducibile, in una tensione che, come la curvatura dello spaziotempo, tende a infinito.

Per tornare al rapporto tra l'esperienza e la narrazione – o l'interpretazione del mondo -, l'immagine del buco nero permette di costruire una costellazione fra espressione, conoscibilità ed energia (come motore dell'interpretazione). La singolarità, il momento in cui lo spaziotempo assume una curvatura infinita, rappresenta un punto di densità ed energia massime, cui corrisponde un massimo di *Ausdruckslosigkeit*, mancanza di espressione. Spostandosi dal

---

[61] *Ibidem.*
[62] *Ivi*, p. 112. Si tratta della "versione forte" dell'ipotesi della censura cosmica.

centro assoluto verso l'esterno, si raggiunge un'aura: l'orizzonte degli eventi. Contrariamente a ciò che si pensa il buco nero non è oscuro: «il confine del buco nero, l'orizzonte degli eventi, è formato dalle traiettorie nello spazio-tempo di raggi di luce che non riescono per un nonnulla a evadere dal buco nero, rimanendo per sempre per così dire sospesi esattamente al suo margine»[63]. Inoltre tutta la materia, le particelle che vengono attirate al suo interno, man mano che si avvicinano si surriscaldano emettendo luce e calore. Quindi uscendo dal centro, dalla soglia dell'orizzonte degli eventi verso l'esterno il buco nero emana una luce al calor bianco che costituisce l'aura del buco nero stesso[64]. Quest'aura rappresenta metaforicamente il punto di passaggio fra il privo di espressione e l'espressione. Su questo punto la materia ha una densità altissima, appena prima di cadere verso il centro del privo di espressione, mentre da questo punto in poi si dilata progressivamente verso l'esterno, nel campo dell'espressione. Superato l'orizzonte degli eventi, infatti, lo spazio e il tempo ritornano ad assumere posizioni per noi naturali e distinguibili. Sulla soglia e nelle sue immediate vicinanze, appena prima di sparire, la concentrazione di senso è altissima. Ad essa il linguaggio – come qualsiasi osservatore - fatica ad avvicinarsi: le sue categorie ordinate e le sue definizioni perdono di forma e tenuta, si fluidificano e si sciolgono come il metallo quando si riscalda. In che altro modo avvicinarsi alla soglia, se il linguaggio fallisce?

Vi è in effetti un modo altro, una pratica dello stare presso la soglia dell'orizzonte degli eventi: il sentire.

> Il "sentire" è interiore ed esteriore insieme, senza che vi sia uno sbarramento netto tra un piano e l'altro. Il "sentire" fa da ponte in quanto allude al lato inconscio della nostra relazione con il mondo. […] Sentire è più del percepire. Succede quando si avverte che il fatto percepito è onirico e in divenire. Quando nel percepire insistono il passato e il presente avviato al futuro. Mi riferisco all'esperienza comune per la quale in questa erba secca dell'estate sentiamo l'odore dell'erba secca di altri luoghi e altri anni passati e che verranno. E quando la casa di oggi è anche la casa sconosciuta incontrata nei sogni.[65]

Il concetto di "sentire" che Chiara Zamboni delinea nella sua ricerca a partire dalle riflessioni di Marìa Zambrano restituisce la plasticità del tempo in rapporto alla singolarità al centro

[63] S. Hawking, *op. cit.* p. 123.
[64] Per la prima volta nel 2019 si è ottenuta una foto dell'aura di luce proveniente dall'orizzonte degli eventi che circonda un buco nero. Grazie al progetto Event Horizon Telescope è stato possibile fotografare il buco nero M87 al centro della galassia Virgo A. Cfr. AAVV, *First M87 Event Horizon Telescope Results* (I-VI), in "The Astrophysical Journal Letters", 1(2019), vol. 875.
[65] Chiara Zamboni, *Sentire e scrivere la natura*, Mimesis, Milano 2020, p. 11.

dell'esperienza e l'intreccio dei piani nel flusso della relazione con il mondo. Riesce così a superare quella separazione analitica tra il corpo e la mente, l'interno e l'esterno, il conscio e l'inconscio, il fenomeno e il noumeno propria della tradizione filosofica occidentale. Non perché riannodi i capi, ma perché si rivolge a una tradizione diversa[66], tesa a cogliere le sfumature dell'esperienza nel suo movimento naturale, nella sua realtà[67]. Il movimento è la caratteristica principale della relazione fra essere umano e mondo, così come dell'interpretazione dell'esperienza, il cui motore è l'*Ausdruckslosigkeit*. «L'esperienza» scrive Markus Ophälders «è sempre in movimento, essa è anzi questo stesso movimento, è un'attitudine all'interno di una costellazione di senso composta di tradizioni collettive e individuali in continua trasformazione. Il significato originario del termine è quello di viaggio; [...] [dove] le costellazioni mutano di continuo impedendo al viaggiatore l'arresto definitivo su una terra ferma»[68].

All'esperienza, secondo il pensiero della differenza sessuale, si nasce due volte: «nostra madre ci mette al mondo e alla lingua contemporaneamente»[69]. Nonostante la contemporaneità, sappiamo che l'esperienza del mondo e del linguaggio non possono coincidere a causa dello scarto provocato dall'*Ausdruckslosigkeit*. Il loro intreccio resta tuttavia necessario e ineludibile poiché «non abbiamo un accesso non linguistico alla natura»: non è possibile essere in rapporto con l'esperienza al di fuori del linguaggio, al di fuori di quelle «tradizioni collettive e individuali» che formano l'orizzonte simbolico di ciascuno e ciascuna. Si nasce al linguaggio e al simbolico tanto quanto al mondo, perciò è impossibile muoversi al di fuori dell'uno tanto quanto al di fuori degli altri. Il rapporto tra linguaggio ed esperienza è un rapporto dialettico, simile all'orbita di due stelle gemelle intorno allo stesso asse. Il linguaggio può allontanarsi dall'esperienza o l'esperienza privarsi di linguaggio, perché è un rapporto elastico. Si tratta di un'elasticità non infinita che, se troppo protratta nel tempo, porta a una battuta d'arresto del loro girovagare, riconducendoli l'uno all'altra, anche violentemente. Come evidenzia Nancy ne *La comunità inoperosa* [*La communauté désoeuvrée*], quando alla sopravvivenza dei membri di

---

[66] Zamboni delinea un percorso che ripercorre i passi di Meister Eckhart, Ingeborg Bachmann, Anna Maria Ortese, Rosi Braidotti, Laura Conti, Maria Zambrano e Maurice Merleau-Ponty.

[67] Già nell'Antichità era presente una concezione sintetica della conoscenza, che attingeva al sentire. In Aristotele il sentire come *àisthesis*, la sensazione, era considerata un tipo di *gnòsis* (*De generatione animalium* 731a 33-4) al pari delle altre. La gnosi non era inoltre suddivisa tra soggetto e oggetto - il greco non possiede una coppia terminologica di opposti corrispondente, e in Aristotele è piuttosto l'*hypokèimenon*, ciò che soggiace, ad essere "oggetto" della conoscenza come «cose "soggette" alla sensazione» - ma li teneva insieme in una relazione fluida. Cfr. Bruno Centrone, *Prima lezione di filosofia antica*, Laterza, Roma-Bari 2015.

[68] Markus Ophälders, *Costruire l'esperienza. Saggio su Walter Benjamin*, CLUEB, Bologna 2001, p. 9.

[69] C. Zamboni, *Sentire e scrivere la natura*, cit. p. 68. La concezione della doppia nascita ad opera della madre e il tema della lingua materna sono stati sviluppati dal pensiero della differenza sessuale italiano. Si vedano Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991, Eva Maria Thüne (a cura di), *All'inizio di tutto la lingua materna*, Rosemberg&Sellier, Torino 1998, Chiara Zamboni (a cura di), *Il cuore sacro della lingua*, Il Poligrafo, Padova 2006.

una comunità sopravanza la sopravvivenza di un presupposto "spirito della comunità" stessa, un'astrazione, il processo non può che avere esiti mortiferi[70]. Quando in un gruppo umano all'esistenza reale delle persone, all'esperienza, si sostituisce l'astrazione del discorso che si allontana da essa fino ad entrarvi in contrasto, l'esito sarà sempre o una battuta d'arresto o l'autodistruzione del gruppo umano stesso.

> La logica della Germania nazista, infatti, non è stata soltanto quella dello sterminio dell'altro, dell'uomo inferiore, esterno alla comunione del sangue e della terra, ma virtualmente anche il sacrificio di tutti coloro che, nella comunità "ariana", non soddisfacevano più ai criteri dell'immanenza *pura* [di un'astrazione nella realtà], cosicché, non essendo evidentemente possibile fermare tali criteri, lo stesso suicidio della nazione tedesca poteva rappresentare un'estrapolazione plausibile di quel processo[71]

L'esempio storico si applica non solo alla Germania nazista evocata da Nancy, ma anche a tutte quelle nazioni che esaltarono la guerra glorificandola come massima realizzazione dell'uomo, incitando intere generazioni a "morire per la patria" per proteggerne l'onore. Non diversamente nelle ultime decadi l'ideologia del Progresso trasformatasi col capitalismo avanzato nell'ideologia della crescita infinita sta giungendo al punto di non ritorno: una battuta d'arresto, un deciso cambio di direzione, oppure l'autodistruzione. L'esperienza, nella forma delle leggi della termodinamica, esige il suo prezzo: una crescita infinita in un'ambiente dalle risorse finite è impossibile. Credere di poter aggirare questa legge naturale attraverso l'ideologia dell'infinita potenza della mente umana, delle sue invenzioni, senza accettare alcun limite è pura astrazione autodistruttiva[72]. Come scriveva Laura Conti in *Ambiente Terra* alla fine degli anni '80,

> Poiché tutti i fenomeni del mondo vivente e del mondo non vivente sono manifestazioni di processi energetici, in tutti senza eccezione si può riconoscere l'impronta dell'irreparabile trascorrere del tempo e del degrado che esso porta con sé: purtuttavia, molti coltivano ancora l'illusione che l'uomo, col lavoro e l'intelligenza, possa ottenere una crescita illimitata o uno sviluppo illimitato, e

[70] Cfr Jean-Luc Nancy, *La comunità inoperosa*, Edizioni Cronopio, Napoli 1992-2002.
[71] *Ivi,* p. 38.
[72] A proposito della resistenza culturale all'accettazione delle leggi della termodinamica nella comunità scientifica e soprattutto alle loro conseguenze negli ambiti dell'economia e della gestione delle risorse di cui tutt'oggi si vedono gli effetti, si veda Laura Conti, *Ambiente Terra: l'energia, la vita, la storia*, Mondadori, Milano 1988.

nell'inseguire questa chimera non fanno che accelerare il degrado dell'universo e, in particolare, di quella parte di universo nella quale viviamo.[73]

L'esperienza reclama sempre la sua metà dialettica perché i rapporti che mostra sono i rapporti che regolano le interazioni fra le cose nel nostro ambiente, dalla più piccola alla più grande. Finché faremo parte di questo ambiente potremo senz'altro inventare all'interno dello spazio di gioco esistente, ma mai superarne i limiti ultimi.

Torniamo quindi alla dialettica naturale tra esperienza e linguaggio, lasciando da parte le sue deviazioni. Se da un lato il linguaggio costituisce l'orizzonte simbolico di comprensione in cui l'esperienza viene incanalata attraverso categorie già stabilite, dall'altro in esso irrompono elementi inconsci e spinte del sentire che modificano gradualmente le strutture di pensiero e interpretazione, aprendole al divenire. La forza di attrazione dell'*Ausdruckslosigkeit* costituisce l'asse attorno a cui orbitano il linguaggio e l'esperienza, impedendo alle parole di andare alla deriva.

2.2 Epistéme e Alètheia

Della relazione con il mondo, l'essere umano desidera costantemente fare linguaggio, interpretazione. Non solo per comunicare con i propri simili ma anche per conoscere ciò che lo circonda e le sue regole. Logos, la radice del linguaggio, riunisce in sé fin dall'antichità i significati di parola, discorso, pensiero e struttura. Ciò che l'essere umano cerca è di superare lo scarto tra esperienza e linguaggio, per poter trasporre stabilmente nel linguaggio – quindi anche nel pensiero logico-razionale – l'interezza della propria esperienza della relazione con il mondo. Questo è ciò che significa comprensione – letteralmente, stringere nel pugno della propria mano - che è divenuta un presupposto della conoscenza durante lo sviluppo del suo concetto. La conoscenza è la rappresentazione umana ritenuta "vera" della struttura della realtà, delle sue regole fisse, delle gerarchie, dei significati, dei valori. Legata a doppio filo con il concetto di conoscenza è quindi il concetto di verità, cioè poter *dire* l'interezza dell'esperienza nel suo nucleo più puro, chiamarla con il suo "nome" e possederla così definitivamente. Questo era l'intento, ad esempio, della Cabbala ebraica, che ricerca il Nome di Dio nella Torah. Possedere il Nome vuol dire avere la chiave per spalancare le porte della verità

[73] *Ivi*, p. 17

e conoscere così il mondo nella sua vera essenza, al di là di qualsiasi inganno o illusione[74]. Tuttavia il Nome è il simbolo di un'azione impossibile: far coincidere l'esperienza e il linguaggio, toccare la singolarità e poter tornare indietro. La verità non può essere altro, quindi, che un concetto-limite, inarrivabile nella sua completezza. Per questo risulta più corretto definire il concetto di verità come lo stare il più vicino possibile all'esperienza, presso l'esperienza. Avvicinarsi alla soglia dell'orizzonte degli eventi e contemplarne la luce abbagliante.

Il rapporto tra la verità e la conoscenza è reciproco. Se il vero è il criterio con cui si forma la conoscenza, la conoscenza pregressa stabilisce ciò che è vero. Verità e conoscenza stanno in un rapporto dialettico simile a quello tra il contenuto e la forma. La verità è il contenuto della conoscenza, la conoscenza è una delle forme della verità. Tuttavia quando queste sono le uniche definizioni del rapporto tra la verità e la conoscenza, è facile degenerare in un circolo vizioso di legittimazione reciproca che si allontana dalla realtà. Ma se la verità è legata all'esperienza e, con essa, all'irriducibile alterità dell'*Ausdruckslosigkeit*, allora la conoscenza che da essa si genera non sarà mai autoreferenziale, ma sempre generata a partire da un principio duplice: l'identico e l'altro. Ecco perché il riconoscimento di un vuoto, un'inattingibile al fondo dell'esperienza, è non solo inequivocabile ma anche necessario per evitare che l'umano costruisca una visione del mondo errata, a esclusiva immagine di sé stesso. La conoscenza come altro e la conoscenza come identico sono le due macroaree di significati assunti dal termine "conoscenza" nelle principali lingue indoeuropee: la prima dedicata al conoscere per «contatto» col mondo, presente in «*gignoskein*, *agnoscere, cognoscere, kennen lernen, knowledge by acquaintance, knowing how* ecc.», la seconda al conoscere attraverso la parola, il discorso già formulato, come in «*eidenai,* almeno nell'uso più recente*, scire, wissen, knowledge about, knowing that* ecc.»[75]. Si consideri ora la conoscenza secondo una via obliqua, estetica, che la esplori come forma della verità, indagando le caratteristiche che le sono state attribuite. Tra i vari termini utilizzati nella Grecia antica per indicare la conoscenza, come ad esempio *gnosis*, *sophia* o *epistéme*, è senz'altro l'Epistéme, con il carattere di verità statica, per sé evidente e immutabile, ad aver avuto più fortuna, fondando ciò che oggi chiamiamo "scienza" e generando una branca a sé della filosofia: l'epistemologia. «Essenziale è l'aspetto di stabilità contenuto nell'etimologia»[76]: formata da *epì* e *histemi*, l'Epistéme nel suo significato più antico indica l'essere fermi e stabili di fronte a qualche cosa, fronteggiarla saldamente, potremmo dire investirla con la pienezza dello sguardo e per questo "esserne esperti". Per Platone, nel

[74] Cfr Gershom Scholem, *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano 1998.
[75] AAVV, *Enciclopedia filosofica* (vol.3), Bompiani, Milano 2006, p. 2192.
[76] B. Centrone, *op. cit.* p. 107.

Gorgia, l'Epistéme è la conoscenza necessariamente vera, nella *Repubblica* è il sapere incontrovertibile e saldo, infallibile perché rivolto alle Idee immutabili, nel *Fedone* Socrate descrive l'Epistéme come la stabilizzazione della memoria e dell'opinione, culmine del processo di conoscenza discorsiva iniziato con la sensazione. Proprio per questo, nel *Simposio*, all'apice dell'ascesa verso l'Idea del bello non vi è né Lògos né Epistéme, perché il grado più alto del sapere non è raggiungibile per argomentazione, logica formale e discorso. In Aristotele l'Epistéme «è un sapere rivolto a ciò che non può essere diversamente da come è, stabile come lo è il suo oggetto»[77], ma anche un *habitus* del soggetto conoscente e il nome con cui sono indicate singole discipline – scienze teoretiche, che non consumano il proprio oggetto - costituite da insiemi sistematici di conoscenze. L'Epistéme sembra quindi indicare il risultato della ricerca della verità propria del logos, inteso sia come linguaggio che come argomentazione logica.

Il confronto tra una verità così definita e lo scarto naturale fra esperienza e linguaggio, fra significato e segno, conduce al sorgere di questioni filosofiche legate, da un lato, al radicalmente mutevole dell'esperienza, dall'altro alla descrizione di una forma *altra* di verità rispetto a quella ottenuta attraverso il discorso. Platone abbandona infatti l'argomentazione quando si trova a descrivere i nuclei, le essenze, le Idee, ricorrendo invece alla narrazione dei miti e, come anche Aristotele in seguito, a metafore visive e tattili[78]. Anche in Platone e Aristotele la progressiva vicinanza all'orizzonte degli eventi lascia indietro il logos dell'argomentazione e delle categorie fisse, addentrandosi vieppiù nell'abisso tra esperienza e linguaggio, per scivolare nelle forme elastiche e allusive della narrazione, della poesia, della metafora, del sentire. Man mano che il logos perde terreno si allenta la corrispondenza tra segno e significato e lo spazio metaforico si risveglia, stira le membra e si espande, ingigantendosi fino a trasformarsi in un titano dell'abisso: l'abisso dell'*Ausdruckslosigkeit*. Per supplire all'incapacità del logos argomentativo nella vicinanza ai nuclei dell'esperienza, è stata formulata fin dalla filosofia greca antica un'altra forma della ricerca della verità: l'intuizione. Il concetto di intuizione deriva da *nùs* e *noèin* e indica una comprensione immediata che accede direttamente al cuore delle cose. Essa ha generato una lunga e solida tradizione filosofica e teologica del rapporto con il vero. Come distinguere tuttavia l'intuizione dalla semplice sensazione? Entrambe mutevoli e fugaci, entrambe legate alla sensazione, eppure una portatrice di verità, l'altra di pure apparenze, spesso ingannevoli rispetto alla natura delle cose. L'intuizione è stata quindi

[77] *Ivi*, p. 109.
[78] *Ivi*, p. 100 e segg.

riavvicinata all'Epistéme. Se in Platone e Aristotele all'intuizione corrispondevano metafore visive che descrivevano una visione istantanea e fugace delle essenze e metafore tattili, che restituivano un «momentaneo venire a contatto», lo Stoicismo intrecciò invece l'intuizione alla ragione discorsiva, per riottenere una forma stabile della verità. L'intuizione diviene una «fantasia catalettica», una via diretta, un sentire in grado di raggiungere il vero che dev'essere comunque vagliata dall'argomentazione. Dopo aver superato questa "prova" assume un carattere stabile e definitivo, al pari dell'Epistéme. Questa variazione concettuale dell'intuizione è stata all'origine del termine "comprensione":

> La fantasia catalettica o *comprensiva* (*kataleptikè phantasìa*; *katalmbànein* significa in origine impossessarsi di, occupare un territorio) è la rappresentazione di qualcosa di attualmente reale, sempre vera, la cui certezza è simboleggiata dal pugno chiuso della mano che afferra qualcosa: la *comprensione*. Per gli stoici le rappresentazioni, potendo essere impressioni false, devono essere vagliate dalla ragione, l'egemonico; qualora essa dia l'assenso la cosa viene afferrata, compresa. È Cicerone a tradurre *kataleptòn* e *katàlepsis* con *comprehendibile* e *comprehensio*[79]

Nell'Antica Grecia si trova un altro termine relativo alla dialettica tra verità e conoscenza: l'Alètheia. A differenza dell'Epistéme, non c'è certezza assoluta sull'etimologia di questa parola. La ricostruzione più consolidata[80] è quella di Heidegger, che vede la parola composta dall'*a* privativo e da *lanthànein*, indicando un non-nascondimento, non-latenza: «"*Un-verborgenheit*"», non svelatezza, «si riferisce all'originaria apertura ("*Erschlossenheit*") dell'Essere, al suo essere disvelato. La verità come non-latenza è una condizione dell'Essere prima che una proprietà del giudizio»[81]. Alètheia indica una presenza dell'Essere nella realtà che non è frutto di un giudizio a posteriori dell'essere umano, ma una proprietà intrinseca della cosa. Nel suo darsi, l'Alètheia è intrinsecamente vera. Verità e realtà sono pressoché coincidenti al suo interno, così come sono sinonimi nella sua traduzione. Inizialmente, infatti, «verità e realtà sono sostanzialmente indistinte. *Tò òn*, ciò che è, e *tò alethès*, il vero, sono in molti casi sinonimi, e così espressioni come *òntos òn*, ciò che è realmente, e *alethòs òn*, ciò che è veramente»[82]. Sembra infatti che sia lei a costituire il fondamento di verità della definizione di Epistéme:

---

[79] *Ivi*, pp. 106-107. Corsivi dell'autore.
[80] *Ivi*, p. 83 e segg.
[81] *Ivi*, p. 83.
[82] *Ivi*, p. 81.

«conoscenza [*epistemen*] è l'opinione vera [*alethe doxa*] accompagnata da *logos*»[83] scrive Platone nel *Teeteto*. Alètheia è quindi la coincidenza della forma e del contenuto della verità.

Il concetto di Alètheia come connessione immediata tra discorso ed essere viene distinto gradualmente nella filosofia in verità logica e ontologica, senza perciò mai separarle del tutto[84]. Nel *Menone*, l'*alètheia tòn ònton* (86b1)[85], la verità delle cose, è il contenuto della reminiscenza dell'anima e allo stesso tempo il risultato della dimostrazione discorsiva: «la *alètheia* che è da sempre nell'anima e viene rammemorata è la realtà sostanziale delle idee, che, in quanto condizione di ogni apprendimento, rappresenta ciò che veramente è, e che, come tale, permette anche – in subordine – la formazione di giudizi veri»[86]. Nella *Repubblica* la verità, descritta attraverso una metafora visiva, è Alètheia: comparata alla luce, la sua presenza negli enti è ciò che li rende conoscibili.

> «Anche se gli occhi dispongono della vista e chi la possiede intende servirsene, anche se d'altro lato il colore è presente nel visibile, se non vi si aggiunge un terzo genere naturalmente predisposto a questo scopo, sai bene che la vista non vedrà nulla, e che i colori resteranno invisibili.»
> «Ma di che genere» disse «stai parlando?»
> «Di quello» io dissi «che tu chiami luce.»
> […]
> «Allo stesso modo concepisci così anche il comportamento dell'anima: quando si fissa saldamente là dove risplendono verità ed essere [*alètheia te kaì tò òn*], allora lo pensa e lo conosce e si manifesta nella pienezza del pensiero»[87]

Nel *Fedro*, dopo aver descritto l'Iperuranio, Platone afferma «bisogna avere realmente il coraggio di dire il vero [*alethès*], specialmente se si parla della verità [*alètheia*]»[88]. I due piani, logico e ontologico, forma e contenuto, si incontrano nel medesimo termine che li tiene legati dentro di sé.

In Aristotele, nel *Libro Delta* della *Metafisica*, la verità logica è una valenza riconosciuta al giudizio, che lega la verità logica alla verità ontologica quando la prima si accorda con ciò che esiste nel mondo, sia per un'affermazione che per una negazione. Se ciò che è descritto dal

---

[83] Platone, *Teeteto*, 201d, 1-2.
[84] Per l'evoluzione del termine nelle epoche successive si veda AAVV, *Enciclopedia filosofica* (vol. 1), *op. cit.* pp. 257-258.
[85] Platone, *Menone*, 86b.
[86] B. Centrone, *op. cit.*, p. 91.
[87] Platone, *Repubblica*, Libro VI, 507d, 10-15.
[88] Platone, *Fedro*, 247c, 4-6.

discorso corrisponde alla verità della realtà, allora il discorso possiede una verità logica; altrimenti, se non corrisponde, il discorso possiede una falsità logica[89]. Esiste un altro tipo di relazione con l'Alètheia, di cui lo stagirita parla nel *Libro Teta* riferendosi agli esseri «incomposti» [*asyntheta*]. Questi sono gli enti fatti solo di sostanza, privi di accidenti, la cui conoscenza non è possibile "comporre" attraverso il discorso e i giudizi, ma che sono conosciuti solamente con l'intuizione, direttamente, e di cui si fa solo *enunciazione*: si dà parola.

> Vero e falso [*tò alèthes kai tò pseudos*] negli esseri incomposti sono questo: il vero è l'intuire e l'enunciare (enunciazione e affermazione, infatti, non sono la medesima cosa), mentre non coglierli significa non conoscerli. Sbagliarsi circa l'essenza non è possibile se non per accidente; e così non è possibile sbagliarsi circa le sostanze non composte. E tutte sono in atto e non in potenza […]. Dunque, intorno a tutto ciò che è essenza e atto, non è possibile essere in errore ed è solo possibile pensare e non pensare: di queste cose si ricerca che cosa sono e se sono o no di una data natura.[90]

Gli esseri incomposti sono così elementi immutabili, incausati, verità profonde a cui è possibile accedere solo con l'intuizione e non con l'argomentazione. Sono esseri che non hanno composizione tra la forma e il contenuto, l'enunciazione e l'affermazione, per questo della loro verità si fa solo enunciazione, ed è necessariamente un'enunciazione vera. La relazione tra esperienza e linguaggio relativa a questi esseri è felice, o inesistente.

All'orizzonte semantico più antico di Alètheia appartengono anche altri caratteri: Sesto Empirico nel I secolo a.C. la descrive come qualcosa che ha un'evidenza inoppugnabile per tutti, «il consenso universale su un'apparenza che non rimane oscura alla conoscenza comune indica la sua verità», al contrario delle percezioni dei singoli che possono essere false. Al contrario, nell'*Iliade* di Omero (VI 382) il termine sembra indicare, secondo Bruno Centrone, un resoconto dettagliato che descrive la realtà. Il carattere specifico di un resoconto, «in cui il ruolo dell'osservatore risulta decisivo; la prospettiva rimane sempre soggettivistica»[91]. Apertura dell'Essere come intreccio di vero e reale, presenza, percezione collettiva e perciò vera e inoppugnabile, resoconto soggettivo eppure in grado di cogliere la realtà nella sua completezza, carattere intrinseco all'esperienza e carattere del discorso sull'esperienza, connessione necessaria e intuitiva tra esperienza e linguaggio: porre in costellazione i significati

---

[89] «L'essere e l'è, significa, ancora, che una cosa è vera [*alethés*] e il non-essere e il non-è significa che non-è vera [*alethés*], ma falsa [*pseudos*]; e, questo, vale tanto per l'affermazione quanto per la negazione». Aristotele, *Metafisica*, Θ 7, 1017a, 31-33.
[90] *Ivi*, Θ 10, 1051b, 21-33.
[91] B. Centrone, *op. cit.*, p. 86.

dell'Alètheia mostra il movimento fra interno ed esterno, realtà e discorso, singolare e collettivo. Alètheia è verità in movimento con il reale, intuizione colta da chi percepisce a partire dalla propria relazione con il mondo – e tuttavia vi riconosce valenza collettiva -, che può realizzarsi come un attraversamento dello scarto tra esperienza e linguaggio, una presenza, un mostrarsi istantaneo e attuale di sincronia delle sfere. Se è assodato che lo scarto dell'*Ausdruckslosigkeit* non possa essere colmato, cosa rappresenta dunque il concetto di Alètheia nel rapporto con l'esperienza? Per tornare alla nostra metafora astronomica, Alètheia raffigura il calor bianco dei raggi di luce intrappolati sull'orizzonte degli eventi, la massima densità esprimibile del senso prima che cada nell'inesprimibile.

È il dialogo della maturità *Teeteto*, dedicato proprio al tema della conoscenza, a costituire il momento in cui Platone si avvicina di più al rapporto problematico tra esperienza e linguaggio. Se la conoscenza intesa come Epistéme in seguito a lunghe dimostrazioni è definita progressivamente, prima come separata dalla percezione (*aisthesis*)[92] e quindi come l'opinione vera (*alethe doxa*) mediata dal logos[93], Platone è costretto a due battute d'arresto nel suo ragionamento, che rivelano l'imporsi dello scarto dell'*Ausdruckslosigkeit* sulla logica conciliatrice del sistema. Il primo momento è quello in cui Socrate introduce i cosiddetti «elementi primi», che, come gli *asyntheta* di Aristotele, sono incomposti e avvicinabili dalla parola solo come enunciazione, qui «nominazione».

> I primi, per così dire, elementi, di cui noi e le altre cose siamo composti, non hanno *logos*: ciascuno di essi è in sé stesso solo nominabile e non è possibile aggiungere nient'altro, né che è né che non è, perché ciò comporterebbe l'applicazione dell'essere e del non essere [sul piano del linguaggio], mentre non si deve aggiungere nulla, se qualcuno intende parlare solamente di quella cosa in sé stessa. […] Ora è impossibile che uno qualunque degli elementi primi venga espresso per mezzo di un *logos*, perché non gli appartiene nient'altro che la possibilità di essere nominato – avendo solo il nome – mentre le cose che sono composte da questi elementi primi, nella misura in cui esse risultano intrecciate, anche i loro nomi, essendo combinati insieme, danno luogo a un *logos*. Infatti l'essenza del *logos* è di essere un intreccio di nomi.[94]

[92] «la conoscenza non si trova nelle affezioni, ma nella capacità di connetterle: a questo livello è possibile, come sembra, entrare in contatto con l'essere e la verità [*aletheias*], mentre sul piano delle affezioni è impossibile». Platone, *Teeteto*, 186d, 2-5.
[93] *Ivi*, 200e, 4-6.
[94] *Ivi*, 201e-202b.

Anche in Platone sussiste quindi l'esistenza di cose radicalmente vere e prime, tali per cui non è possibile avvicinarle nel linguaggio che attraverso il nome. Una teoria che si ritrova nella mistica ebraica della cabbala[95] e della lingua adamitica – la lingua dei nomi – ripresa e modificata da Walter Benjamin proprio con l'intento di avvicinare quello spazio inattraversabile tra esperienza e linguaggio, la soglia dell'orizzonte degli eventi. Ritornare alla purezza della lingua adamitica diviene allora un desiderio di ritorno agli elementi primi dell'esperienza, alla verità che è vera per sé, prima di ogni lingua, e solamente grazie alla quale è possibile, in un secondo momento, il risuonare della verità anche sul piano del discorso.

Il secondo momento in cui il tentativo conciliatorio di Platone sulla verità e la conoscenza viene interrotto e provoca il chiudersi del dialogo con un'aporia logica, comincia con le tre definizioni del logos. Il logos possiede infatti il significato di parola, «un'immagine del pensiero nella voce»; di procedimento analitico o sintetico, «percorso attraverso la componente elementare indirizzato all'intero»; e infine, di «differenza per cui ciascuna cosa si distingue dalle altre»[96]. Il terzo significato definisce il logos come *principium individuationis* delle cose, la *quidditas* in forza della quale sono immediatamente individuabili come tali. Socrate, quindi, aggiunge alla definizione di conoscenza la necessaria presenza di questa *quidditas*. Ed è così che il dialogo naufraga sul piano logico, perché il *principium individuationis* non fa parte dell'orbita logico-argomentativa dell'Epistéme, ma della sincronicità di vero e reale dell'Alètheia. È l'elemento primo, l'incomposto, il nome. Socrate e Platone sono giunti troppo vicini all'orizzonte degli eventi, dove il logos non può seguirli.

> SOCRATE: Ma io, Teeteto, giunto più vicino a questa formulazione come se fossi vicino a un dipinto ombreggiato, non ne capisco più nulla; invece fino a che me ne stavo lontano mi pareva che venisse detto qualcosa di sensato.[97]

Poiché la *quidditas* supera in importanza sia l'opinione vera, che in essa trova la sua radice, che il logos del discorso o dell'analisi, l'impossibilità di raggiungerla su un piano logico provoca il fallimento della linea di ragionamento fin qui condotta, chiudendo quindi il dialogo con un'aporia: «né la percezione sensibile, né l'opinione vera e neppure il *logos* che si aggiunge all'opinione vera possono essere conoscenza [*episteme*]»[98].

---

[95] Cfr. Gershom Scholem, *op. cit.*
[96] Platone, *Teeteto*, 208c-208d.
[97] *Ivi*, 208e, 3-5.
[98] *Ivi*, 210a-210b.

Il fallimento sul piano del logos è dovuto allo scarto inaggirabile fra esperienza e linguaggio, all'*Ausdruckslosigkeit*. La parola che fosse in grado di indicare stabilmente ciò che rende qualcosa diverso da ogni altra cosa, di contenere l'essenza di ciò che qualcosa *è*, traghetterebbe la *quidditas* nel linguaggio e permetterebbe quindi all'Epistéme di avvicinare la soglia del privo di espressione, invece di obbligarla a tenersi lontana dal «dipinto ombreggiato» della realtà. Come per un quadro impressionista, più ci si avvicina e più l'occhio fatica a distinguere i contorni delle cose, che si confondono nel fluire dei colori.

Maggiore è la vicinanza al centro pulsante della galassia, maggiore sarà lo scompaginarsi del logos. Per riprendere il *Teeteto*, si perde la capacità di analisi e sintesi perché gli elementi si fluidificano, si fondono; la parola non contiene più il pensiero, la forma il contenuto, e abbandona il campo della lingua comune per entrare in quel campo della «lingua pura» di cui scriveva Walter Benjamin, in cui i Nomi delle cose ne contengono l'interezza del flusso: sia la *natura naturata* che la *natura naturans*, lo stato presente e il principio creatore di ogni suo divenire. Il percorso somiglia alla progressiva spiritualizzazione dell'arte nell'estetica hegeliana, eppure la sua direzione è inversa. Non una progressiva perdita di materia verso una *Aufhebung* idealista, ma al contrario un *romantisieren*, uno sfaccettarsi del pensiero *nella* materia, che si addensa vestendo la percezione di rimandi fra passato, presente e futuro, di riverberi onirici, consci e inconsci. Un caleidoscopio o una costellazione di luce che balugina nell'istante dilatato del sentire.

Il sentire costituisce così una *aisthesis* romanticizzata attraverso il rapporto fra interno ed esterno, conscio e inconscio, reale e onirico, nella relazione dinamica con il mondo. Il sentire è quello stare presso l'esperienza che consente di avvicinare l'orizzonte degli eventi. È uno stare intermittente, instabile, una pratica del farsi vicini, essere costretti ad allontanarsi e ritornare di nuovo, la cui espressione nella lingua può affidarsi solo alla poesia. Solo nella poesia, infatti, si sprofonda nella materialità della parola così come nel sentire si sprofonda nell'esperienza, per ascoltarne tutti i rimandi. Solo nella poesia può realizzarsi quell'istante di sincronia fra le sfere del linguaggio e dell'esperienza, propria dell'Alètheia.

2.3 Sulla soglia dell'*Ausdruckslosigkeit*: la poesia

È nel campo della poesia che un un'aporia logica si trasforma in una figura letteraria: un ossimoro. Un ossimoro non è un vicolo cieco per la mente, anzi, è la rappresentazione di una relazione dinamica tra elementi che la logica vorrebbe inconciliabili. Nietzsche scriveva:

«la metafora non è una figura retorica, bensì un'immagine sostitutiva che gli si presenta concretamente in luogo di un concetto»[99]. La poesia, la letteratura, l'arte in generale sono infatti in grado di accogliere le relazioni impermanenti e il divenire del reale perché si situano in un regime temporale. La logica cerca invece ciò che è vero per tutti in ogni tempo e luogo, raccogliendo così un sapere stabile e affidabile, di cui senz'altro l'umanità ha bisogno, ma dal carattere esclusivo. Ciò che resta è indistinto, uniformemente relegato nel campo del falso e dell'inaffidabile. Mettere piede in questo campo significa passare al setaccio il rimanente per raccogliere quella parte di esperienza che è vera pur non essendo sempre uguale a sé stessa, aprendo così una visione più vasta della verità e della conoscenza.

Una distinzione molto affine del sapere tra conoscenza logico-discorsiva, o Epistéme, e verità del sentire, Alètheia, è quella sviluppata da Marìa Zambrano. In *Filosofia e poesia* [*Filosofía y poesía*], del 1939, sono descritte due pratiche opposte della ricerca dell'essenziale. L'autrice ricostruisce la tradizione incentrata sul logos che, da Platone in avanti, attraverso il Razionalismo, l'Illuminismo, il criticismo kantiano, l'Idealismo e infine la «filosofia esistenzialista» di Heidegger[100] del Novecento, cerca di divinizzare l'essere umano come Creatore e creatura insieme. La «metafisica della creazione»[101], come la filosofa chiama questa impostazione, è infatti una ricerca tesa al possesso – *comprehensio* – dell'essere, che si riversa inesorabilmente in un percorso che attraverso la volontà e l'azione ricade nel potere. La critica a questa tradizione percorre diverse opere dell'autrice, che vi riconosce l'origine culturale dei totalitarismi novecenteschi, come in *Persona e democrazia. La storia sacrificale* [*Persona y democracia. La historia sacrificial*]. In *Filosofia e poesia* la riflessione politica resta sullo sfondo, lasciando il primo piano alla definizione filosofica delle pratiche di ricerca della verità.

Benché Zambrano non lo espliciti chiaramente, ritengo che sotto l'etichetta di "poesia" si trovi nel saggio a seconda dei momenti sia la pratica poetica intesa in senso proprio sia la possibilità di un approccio filosofico che si opponga a quello precedentemente descritto. Intendo quindi sviluppare questa interpretazione, accostando alla riflessione sulla poesia della

---

[99] Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 112.

[100] È così che la definisce Zambrano: «Heidegger, che sembra essere l'erede di tutta la filosofia tedesca a partire da Kant. Ciò che più turba nel "fatto" della filosofia esistenzialista di Heidegger, a parte il suo "successo", è che sembra provenire da una tradizione e non presentare il minimo carattere di estraneità. Talmente innervata nella tradizione metafisica tedesca da apparire la rivelazione del suo ultimo segreto. Almeno è con tale carattere che si presenta storicamente», Marìa Zambrano, *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna 2002, pp. 103-104.

[101] «arrivare al fondamento della conoscenza significa saperne tanto delle cose, che se anche le avessimo create, non ne sapremmo di più. È conoscere dalla radice stessa dell'essere. È conoscere in modo assoluto. Ma tale conoscenza implica, naturalmente, che l'uomo stesso sia situato come termine ultimo, fondamento dell'essere delle cose. L'uomo è il soggetto di una conoscenza fondante. […] In verità, in precedenza, solo qualcuno aveva goduto del privilegio di determinarsi da sé: la divinità in persona. Adesso sì che l'uomo era davvero a immagine e somiglianza di Dio». *Ivi*, pp. 92-93.

filosofa spagnola i concetti di Alètheia e del sentire di Chiara Zamboni. Zambrano scrive: «non tutti i filosofi, non tutte le filosofie hanno significato un simile tremendo affanno individualistico o personalistico […]. Al contrario, è costitutivo di una maniera della filosofia – la più venerabile – il riferirsi alla totalità delle cose, non per staccarsi da esse, ma per affermarle. Non per evadere dal mondo ma per sostenerlo»[102]. È così possibile pensare a una zona di passaggio tra filosofia e poesia. Una filosofia che sia in grado di farsi poesia per indagare la verità, non cercando di crearne una conoscenza nella forma dell'Epistéme, quanto per restituire il più possibile il carattere di Alètheia. Una poesia che sappia farsi filosofia nella ricerca di espressione dell'inesprimibile, nella capacità di stare presso l'orizzonte degli eventi. La poesia, nelle parole di Zambrano, è come la filosofia: una ricerca dell'essenziale. Tuttavia la sua ricerca si volge diversamente all'essere, accogliendo anche il non-essere:

> Il poeta non vuole tutto, perché teme che in questo tutto non rimanga ognuna delle cose in tutte le sue sfumature, il poeta vuole una, ciascuna cosa, senza restrizioni, senza astrazioni né rinunce. […] La cosa del poeta non è mai la cosa concettuale del pensiero, ma complessissima e reale, la cosa fantasmagorica e vagheggiata, quella inventata, quella che ci fu e quella che non ci sarà mai. Vuole la realtà, ma la realtà poetica non è solo quella che c'è, quella che è, ma anche quella che non è; abbraccia l'essere e il non-essere.[103]

La «realtà poetica» fatta di essere e non-essere, di realtà e fantasmi, è il sentire sviluppato da Chiara Zamboni, che si radica nel considerare l'essere e il mondo non come un *ob-jectum*, qualcosa di gettato di fronte, separato, ma una relazione viva tra l'essere umano e ciò che lo circonda. Di questa relazione si fa scienza, o Epistéme, quando si indaga l'essere in ciò che è sempre uguale a sé stesso, ma si può fare filosofia o poesia, indagine dell'essenziale, anche in ciò che è essere e non-essere: ciò che muta nel divenire, ciò che è immerso nella temporalità. Indagare l'essenziale in ciò che è mutevole è muovere i passi sul sentiero del "resto", di ciò che rimane oltre alla scienza esatta. Il vero del poeta secondo Zambrano è un vero immerso nella temporalità, perché il "tutto" non è il tutto di un "adesso" assoluto, in cui tutti gli istanti sono uguali, ma un "tutto" quasi impossibile, il tutto del mondo quando «ogni cosa sarà giunta alla propria pienezza», quando ogni movimento possibile sarà stato portato a termine.

---

[102] *Ivi*, p. 122.
[103] *Ivi*, p. 44-45.

> Il poeta non crede alla verità, a quella verità che presuppone l'esistenza di cose che sono e di cose che non sono, né crede alla relazione verità-inganno. Per il poeta non c'è inganno […] egli ama la verità, ma non la verità escludente, piuttosto la verità imperativa, che sceglie e seleziona ciò che dovrà ergersi a dominio di tutto il resto, di tutto. […] il "tutto" del poeta è diverso, poiché non è il tutto come orizzonte, né come principio. È un "tutto" a posteriori, che sarà tale solo quando ogni cosa sarà giunta alla propria pienezza.[104]

Come in fisica, si può dire che due siano le modalità del darsi della verità: esiste una verità binaria, in cui le cose sono o non sono, ed una verità quantistica, che abbraccia il movimento di ciò che passa dall'essere al non essere e viceversa. Questa seconda verità è l'Alètheia: la coincidenza di forma e contenuto della verità a cui appartengono sia la *natura naturata* che la *natura naturans*, l'essere e il divenire, che possono però essere toccate solo nell'istante di temporanea vicinanza all'orizzonte degli eventi. Quando questo istante passa il sentire è di nuovo rigettato indietro, lontano dall'orizzonte degli eventi, e l'Alétheia sfugge, per mostrarsi di nuovo, diversa, nell'istante di una nuova vicinanza. Questa pratica impermanente della ricerca della verità è stata tradizionalmente rinnegata e ricondotta al non-essere, o alla falsa verità. Come scrive Zambrano, il poeta che cerchi di esprimere l'Alètheia è stato considerato portatore di «una falsa verità […]. Verità in quanto si mostra, nel suo apparire, come verità nella parola. Falsa perché scopre quel che, non raggiungendo il supremo rango di essere, non ha motivo di manifestarsi»[105]. Il suo darsi nella parola ha quindi la forza, la vividezza, il riverbero di ciò che è vero. Possiede quel sincretismo di realtà e linguaggio di cui parlavano i greci, e tuttavia essa è stata relegata all'ambito del "falso" nella nostra cultura, non solo per l'imporsi della tradizione razionalista – motivazione a cui ci riconduce Zambrano – ma anche perché una verità fissa, sempre uguale a sé stessa, è per definizione più affidabile, e perciò più rassicurante e meno impegnativa, di una verità che chieda di essere praticata e osservata continuamente, che non offra mai un "tutto".

Perché dunque riconoscere che esiste del vero anche nel divenire delle cose e setacciare l'esperienza alla ricerca di esso? Perché compiere questo sforzo, quando la scienza fornisce all'essere umano una conoscenza sempre uguale a sé stessa, affidabile e ragionevolmente stabile[106]? Zambrano ha voluto seguire il principio del filosofo razionalista fino alla fine,

---

[104] *Ivi*, p. 46.
[105] *Ivi*, p. 67.
[106] L'immutabilità dell'Epistéme si è convertita, grazie alla rivoluzione scientifica dell'epoca moderna, nella staticità temporanea della scienza, vera "fino a prova contraria". Il principio di falsificabilità di Popper, pur con le sue criticità e i suoi aggiustamenti successivi, ha sancito questa nuova impostazione.

trovandovi l'angoscia della solitudine. Riconoscere come essere unicamente ciò che la logica dimostra tale, significa allontanarsi dall'esperienza fino a disfarsi di tutto il resto, perseguire l'identità delle cose a sé stesse fino alla radice più estrema: la coscienza autonoma dell'essere umano conoscente. Nel *Discorso sul metodo*[107] di Cartesio, quella che può essere considerata una "dimostrazione dell'esistenza dell'essere umano", culminante nel *cogito ergo sum*, precede e fonda logicamente sia la dimostrazione dell'esistenza di Dio che la dimostrazione dell'immortalità dell'anima[108]. «Perduta la verginità del mondo delle cose, la ragione, diffidente e distante, si auto-afferma con una rigidità e un "assolutismo" del tutto nuovi. La ragione si affermava rinchiudendosi, per cui, in seguito, non potrà trovare altro che sé stessa. Da qui l'angoscia»[109]. Ritorna allora quella modalità della conoscenza che non si radica in un principio duplice, l'altro e l'identico, ma cerca di fondare sé stessa e il mondo solo a partire dall'identità. Questa conoscenza manca del riconoscimento dello scarto dell'*Ausdruckslosigkeit*. Essa ritiene l'autoreferenzialità dell'identico un segno di libertà.

La libertà assoluta perseguita attraverso l'autonomia della coscienza è una libertà negativa, un "essere liberi da" figlia di quella concezione dell'Io che – riprendendo Isaiah Berlin - per non soffrire nell'interazione con il mondo preferisce ritirarsi nella «cittadella interiore»[110]. Libertà negativa, o meglio la sua radicalizzazione e degenerazione, significa qui un togliere ciò che circonda l'essere umano, ciò con cui necessariamente si trova in relazione nel mondo, considerato come un impedimento. Il mondo, le cose, gli altri esseri umani, impediscono al singolo di agire senza alcun vincolo, di esercitare la piena autodeterminazione e, con essa, il proprio pieno "potere". Riformulando le riflessioni di Berlin, si nota che ciò che spinge davvero alla chiusura nella cittadella interiore è fondamentalmente il fatto che il mondo esponga l'Io al rischio. Il rischio dell'irrazionale, il rischio dell'impossibile, il rischio del fallimento del tentativo di far aderire il mondo alla propria visione interiore. Quello che esiste al di fuori di noi, ci resiste. Tuttavia, togliere i limiti imposti dalla semplice esistenza di altro oltre a noi, negando la presenza della sua verità, il suo peso, vuol dire negare qualsiasi mediazione tra

---

107 *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences Plus la Dioptrique, les Meteores, et la Geometrie qui sont des essais de cete Methode* (1637).

108 Cfr. Cartesio, *Il discorso sul metodo*, Laterza, Roma-Bari 1998.

109 M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., p. 101. Zambrano riprende la teoria filosofica di Miguel de Unamuno, che considera uno dei suoi maestri, il quale rovescia radicalmente la posizione cartesiana con la formula «sum, ergo cogito», fondando l'essere sul sentire. Si veda M. de Unamuno, *Obras Completas. Tomo VII: Prólogos, conferencias, discursos*, Afrodisio Aguado S. A., Madrid 1958, p. 130.

110 Isaiah Berlin, *Libertà*, a cura di Henry Hardy, Feltrinelli, Milano 2005, p. 185 e segg. Faccio riferimento qui non alla definizione iniziale che Berlin dà della libertà negativa, ma alla sua degenerazione dovuta all'evolvere del razionalismo. È a partire dalla descrizione di questo sviluppo degenerativo, affine alla critica mossa da Zambrano, che ho costruito l'incontro concettuale fra i due autori.

identità e alterità, lasciando in definitiva l'essere umano solo in uno spazio vuoto. Assoluta libertà e assoluta solitudine vengono a coincidere: «perché l'ebbrezza della libertà termina con i limiti; e i limiti ce li porta la presenza delle cose, degli esseri, del mondo e delle sue creature e perfino dell'artefice delle creature stesse. La libertà assoluta, con l'illusione di disporre interamente di sé, di autocrearsi da sé, finisce per cancellare ogni cosa»[111]. La libertà negativa, che da sé è solo l'affermazione della libertà di scelta entro lo spazio personale, degenera in un assoluto privo di forma, un privare assoluto e mortifero.

La libertà che può sfuggire alle degenerazioni astrattive, sia della libertà positiva che della libertà negativa, è per Berlin fondata sul pluralismo dei principi e la loro temporalità, nonché sull'accettazione che un sistema organico, onnicomprensivo e armonico della realtà sia impossibile e irreale, un puro delirio della ragione. Un tale sistema è possibile, secondo l'autore, solo nel campo della scienza, della fisica, dove in effetti esistono leggi relativamente immutabili e formule semplici in grado di riassumere i comportamenti della materia. Tuttavia, considerata la progressiva riduzione del carattere di assolutezza e la riformulazione epistemologica che la scienza ha vissuto soprattutto nell'ultimo secolo, viene da chiedersi se una tale "ottocentesca" concezione di verità non sia da considerarsi ormai grandemente minoritaria, se non proprio un'eccezione, rispetto alla vastità dell'esperienza umana. Lo scarto dell'*Ausdruckslosigkeit* investe tutto, aprendo lo spazio all'alterità. Berlin stesso sembra riconoscerlo, concludendo il saggio *Due libertà* [*Two Concepts of Liberty*] con queste parole: «I principi non sono meno sacri solo perché la loro durata non può essere garantita […] rendersi conto della validità relativa delle proprie convinzioni eppure difenderle senza indietreggiare, è ciò che distingue un uomo civile da un barbaro»[112]. Si può dire quindi che il concetto finale di libertà a cui si appella Berlin sia un concetto radicato primariamente nella relazione situata con il mondo, nel suo divenire, nella sua frammentazione e impermanenza, invece che nell'astrazione progressiva. Zambrano associa questo genere di libertà alla postura "poetica" della filosofia: «il poeta è colui che non vuole salvarsi da solo […]. Non è sé stesso che il poeta cerca, ma tutti e ciascuno»[113]. La libertà diviene un gesto di creazione, grazie all'esistenza di altro da sé. È una posizione di apertura verso l'esterno, di accoglimento della situazione di interdipendenza ontologica in cui siamo fin dalla nascita: nessuno si crea da sé, ognuno di noi è generato da altri e altre e ha bisogno di altre e altri per vivere. Riconoscere verità a una

---

111 M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., p. 108.
112 I. Berlin, *op. cit.* p. 222. La seconda citazione è riportata da J. A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism, and Democracy*, Allen&Unwin, London 1943.
113 M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., pp. 111-112.

parte del divenire permette quindi di aprire il pensiero all'esistenza di altro da sé, all'essere del non-essere o del non-ancora, seppure ciò porti con sé una fatica esistenziale.

È questo atteggiamento di ricerca dell'essenziale, che considera il "tutto" come un concetto-limite pressoché inarrivabile, a potersi avvicinare maggiormente all'orizzonte degli eventi nella poesia.

> La poesia soffre il martirio della conoscenza, subisce per lucidità, per veggenza. Subisce, perché poesia continua ad essere mediazione e in essa la coscienza non è segno di potere, ma necessità ineludibile affinché una parola arrivi a compimento. Ha bisogno di chiarezza per far sì che ciò che vagola nelle nebbie si fissi e si precisi, acquisendo "numero, peso e misura". La poesia non va alla ricerca delle cose che hanno già "numero, peso e misura" […] ma si mette alla ricerca del numero, peso e misura di quelle cose che ancora non ce l'hanno. Per questo è sofferenza e sacrificio. È creazione, insomma. È sapersi ispirata, invocazione, impeto divino. È giustizia caritativa; mano tesa verso ciò che non è riuscito ad essere, affinché alla fine sia. Continuità della creazione.[114]

In questo passo di Zambrano la "poesia" possiede allo stesso tempo il significato di postura filosofica e di attività poetica pura. La conoscenza possibile sulla soglia dell'orizzonte degli eventi, il punto di massima vicinanza possibile, è la possibilità di dare parola all'inesprimibile, di plasmare il linguaggio perché possa scaturire attraverso di esso la potenza del vero. La poesia è allora quella ricerca dell'essenziale in grado di accogliere il logos nel pieno del suo scompaginamento, del suo trovarsi fuori di sé, nell'*ex-stasi*, nel delirio della fluidità. «Il filosofo vuole possedere la parola, diventarne il padrone. Il poeta ne è lo schiavo, si consacra e si consuma in essa. Si consuma per intero; fuori dalla parola non ha esistenza, né vuole averne. Vuole, vuole delirare, perché nel delirio la parola germoglia in tutta la sua pienezza originaria»[115].

Nelle sue riflessioni giovanili sul linguaggio, Walter Benjamin aveva percorso orizzonti molto simili a quelli di Zambrano. Entrambi ricorrono al linguaggio già dato della mistica per descrivere i rapporti fra linguaggio, esperienza, verità e *Ausdruckslosigkeit*[116], anche se Zambrano ricorre a quella cristiana e Benjamin a quella ebraica. Entrambi individuano il raggiungimento di un linguaggio "puro", una poesia di pura creazione, non alla fine della Storia, in una redenzione finale, ma nel ritorno all'origine, in un'Apocatastasi – nel caso benjaminiano

---

114 *Ivi*, p. 102.
115 *Ivi*, p. 62.
116 Negli scritti del filosofo berlinese il concetto di privo di espressione compare in una forma arcaica del tedesco: *das Ausdruckslose.*

- o in un Sogno creatore. Il progresso in avanti della Storia dev'essere *deshecho*[117], disfatto, in un movimento contrario alla corsa della modernità perché sia possibile tornare al momento in cui «l'uomo è, senza che nulla gli sia accaduto»[118], all'essere prima del voler essere. Si potrebbe dire, riprendendo la metafora di Saggittarius A* e la materialità che assume il tempo in rapporto con esso, che sia Benjamin che Zambrano pensino a uno stato simile a quello della singolarità. Uno stato di densità assoluta, in cui lo spaziotempo assume una curvatura infinita, che, secondo l'ipotesi della censura cosmica, può trovarsi solo nel passato più remoto del *big bang* oppure in un futuro verso cui tendere infinitamente senza mai raggiungerlo. Nel tempo precedente alla Creazione o in quello successivo alla Rivelazione, ma mai nel tempo meccanico fatto di intervalli regolari e nello spazio misurabile propri del tempo della Storia.

A separare le prospettive dei due filosofi è invece un percorso di pensiero che si potrebbe definire inverso. Se in Benjamin sono i testi giovanili a esprimere maggior vicinanza al linguaggio concettuale della mistica, alla questione dell'espressione dell'*Ausdruckslosigkeit* nel linguaggio e nell'arte, al rapporto fra l'essere umano e il linguaggio creaturale, per poi trasformarsi in una corrente tellurica che farà da fondamento[119] rispetto alla riflessione concentrata su temi politici e sociali – specialmente a partire dalla conversione al marxismo nel 1924 -, in Zambrano sono gli ultimi testi, i testi della maturità, a sviluppare pienamente quella che solo a partire da *Verso un sapere dell'anima* [*Hacia un saber sobre el alma*] (1950), chiamerà «ragione poetica». Se i primi scritti della filosofa spagnola sembrano centrarsi sulla riflessione politica e filosofica, nel lungo periodo dell'esilio il suo pensiero si sposta sempre più verso la poesia come nuova filosofia, in una scissione tra vita e Storia: «la ragione poetica, concepita inizialmente come metodo per interpretare dati storici e culturali, diverrà un'ermeneutica per la comprensione dell'essere dell'esistente, insomma un'ontologia che si trasforma in metafisica»[120]. *Filosofia e poesia*, fra i primi testi in cui la «ragione poetica» è presente al suo stadio iniziale, costituisce uno dei possibili e fortunati luoghi d'incontro fra i percorsi di pensiero dei due filosofi.

In Benjamin il più ampio luogo della riflessione sul rapporto tra esperienza e linguaggio è senz'altro il saggio *La lingua in generale e la lingua dell'Umano*[121] [*Über Sprache überhaupt und über*

---

117 M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., p. 110.
118 *Ivi*, p. 111.
119 A questo proposito faccio mia la tesi di Sigrid Weigel, che riconosce una connessione ad un orizzonte trascendentale di fondo nel pensiero di Benjamin dai primi testi più esplicitamente "mistici" fino ai testi della maturità. Cfr S. Weigel, *Walter Benjamin. La creatura, il sacro, le immagini*, Quodlibet, Macerata 2014.
120 Armando Savignano, *Marìa Zambrano. La ragione poetica*, Marietti, Genova-Milano 2004, p. 17.
121 Le traduzioni italiane del saggio *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* hanno finora tradotto "Menschen" con il sostantivo maschile "uomo", considerato come specie umana. È stata però riconosciuta

die Sprache des Menschen] del 1916, ma a questo precedono una riflessione sull'esperienza stessa, *Esperienza* [*'Erfahrung'*] del 1913, e una prima metafisica del rapporto tra essere umano e mondo: *Metafisica della gioventù* [*Metaphysik der Jugend*](1914). Sono questi gli anni in cui Benjamin milita intellettualmente nel Movimento tedesco della gioventù, nella corrente ispirata alle tesi di Gustav Wyneken - che aveva avuto come maestro nei due anni di studio al collegio di Haubinda –, in cui si auspicava un rinnovamento dello Spirito, cioè della cultura, dei valori e persino della *forma mentis*, a partire da una nuova pedagogia della gioventù, vissuta come unica speranza rimasta alla razza umana. Il suo fine era il rinnovamento di quella tradizione che si era fossilizzata nelle convenzioni borghesi e nei nazionalismi attraverso una cultura viva di dibattito e dialogo, di problematizzazione, incentrata sull'arte e sulla filosofia. Benjamin abbracciò quest'ideale sin dagli anni delle scuole superiori, incentrando la maggior parte dei suoi testi di quegli anni – fino al 1915 – sulla formulazione di una propria «filosofia della cultura»[122]. In questi testi è frequentemente riproposta la contrapposizione fra un atteggiamento culturale «borghese», incancrenito nelle sue convenzioni, conservatore nei costumi e nei pensieri, disilluso e asfittico nella devozione alla produzione economica e al nazionalismo, e, per contro, un diverso atteggiamento di ricerca dell'autentico e del trascendentale, di scoperta, di messa in dubbio, di visione olistica del sapere e della cultura, di rifondazione del sociale. È l'ideale di «un'umanità nuova, che abbia il coraggio della verità»[123] scrive Benjamin nel testo programmatico *La bella addormentata* [. In questa fondamentale contrapposizione di atteggiamenti di pensiero è riconoscibile un'affinità con la distinzione in Zambrano fra le due posture nella ricerca dell'essenziale, la filosofia e la poesia. Il bisogno di ritornare a una filosofia vicina all'esperienza è potentemente espresso da entrambi.

Se Zambrano in questo testo sembra quasi dare per scontati la connessione tra linguaggio ed esperienza, il valore trascendentale della lingua, così come il concetto stesso di "lingua", il filosofo berlinese problematizza questi elementi, portandoci più a fondo nella questione e illuminandone nuovi aspetti. Una delle distinzioni fondamentali che Benjamin pone e sulla

negli ultimi decenni la parzialità di genere di un tale utilizzo di questo sostantivo nella lingua italiana, e di come il genere femminile subisca – in questo e in molti altri casi – una sostanziale cancellazione linguistica, sociale e metafisica. La situazione si è inoltre aggravata da quando le edizioni italiane hanno smesso persino di utilizzare la maiuscola – "Uomo" –, che serviva storicamente a segnalarne l'utilizzo improprio come nome di specie. Ho deciso perciò di utilizzare in tutta la mia trattazione il termine "Umano" – sicuramente imperfetto ma almeno più inclusivo - per correggere questo errore. Comparirà sia nel testo che nelle citazioni, qui tra parentesi quadre. I riferimenti bibliografici riporteranno invece i titoli secondo le loro traduzioni.

122 Cfr. Howard Eiland, Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Einaudi Torino 2015.

123 Walter Benjamin, *La bella addormentata*, in *Opere Complete. I. Scritti 1906-1922*, a cura di E. Ganni,R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Einaudi, Torino 2008, p. 30. La raccolta in nove volumi sarà d'ora in poi indicata con OC.

quale costruisce la struttura della lingua, ruota proprio attorno al concetto di verità, benché l'autore non lo nomini mai in questi termini. Verità, da intendersi come la capacità di dire il vero presso l'esperienza. È a questo tipo di verità che Benjamin vuole riconquistare il linguaggio. Quindi: a chi si comunica la lingua? Agli altri esseri umani? No, la lingua si comunica a Dio. Solo in questo modo Benjamin può infatti stabilire una concezione di lingua che abbia in sé la possibilità di comunicare l'essenziale, di stare presso l'esperienza e dire il vero. La lingua deve avere una struttura trascendentale, che trascenda cioè la superficie delle interpretazioni già date e tenda a una nuova connessione con il puro darsi delle cose nell'esperienza. Non si tratta, come ha scritto Bruno Moroncini, di inserire una struttura «mittente-destinatario»[124] nella lingua, quanto di permettere a ciò che trascende il livello storico e convenzionale del linguaggio già costituito di entrare nel linguaggio stesso. Senza l'impostazione trascendente della lingua, viene a mancare la dialettica creativa fra linguaggio ed esperienza. Per Benjamin, infatti, una lingua che si comunichi agli esseri umani è una lingua strumentale, un "mezzo" della comunicazione, un veicolo, i cui segni non possiedono una connessione essenziale con le cose ma solamente un legame per convenzione culturale. Potremmo aggiungere, sono segni che ripetono interpretazioni già formulate, categorie di comprensione del mondo già costruite che devono solamente trovare un mezzo che le esprima. Questa è la «concezione borghese della lingua», a cui Benjamin vuole opporsi. La verità è quindi possibile nel linguaggio solo nel momento in cui è qualcosa che si comunica *nella* lingua, non *attraverso* la lingua. Ciò che si comunica nella lingua pura è la coincidenza della forma con il contenuto.

Cos'è quindi la lingua? Il concetto più universale di "lingua", con cui l'autore apre il saggio, è costituito dalla relazione fra significante e significato. Il significante non è necessariamente una parola, un suono o un segno scritto, ma abbraccia l'interezza dei sistemi di comunicazione animale e vegetale, persino minerale: «non vi è evento o cosa della natura animata o inanimata che non partecipi in qualche modo della lingua, poiché è essenziale che ogni cosa comunichi il suo contenuto spirituale»[125]. Questa relazione fra segno e significato è «magica» perché è immediata (*Unmittelbarkeit*), una diretta connessione tra cosa e segno, tra contenuto e forma; e «infinita» perché la corrispondenza tra segno e significato è priva di limiti. Ogni

[124] Bruno Moroncini, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Edizioni Cronopio, Napoli 2009, p. 217 e seguenti. Purtroppo il ricondurre la teoria benjaminiana al meccanismo mittente-destinatario vizia l'intera interpretazione della teoria della lingua di Moroncini. La sua «metafisica postale», ponendo Dio come uno dei due termini della comunicazione e non come àncora trascendente del senso, manca della capacità di riconoscere la chiave di volta della teoria sulla lingua nella funzione fondamentale di Dio come «garante» della traducibilità dell'esperienza in linguaggio e delle lingue fra loro. Per riprendere le parole con cui Benjamin significativamente chiude il suo saggio, «la parola di Dio […] è l'unità di questo movimento linguistico», OC, vol. I, p. 295.
[125] OC, vol. I, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, p. 281

cosa esistente, animata o inanimata, possiede una propria lingua in quanto possiede un'espressione, esprime qualcosa di essenziale del proprio essere. Espressione essenziale, comunicazione e linguaggio vengono così a coincidere: «solo questo è vero, che in questa terminologia ogni espressione [*jeder Ausdruck*], in quanto è una comunicazione di contenuti spirituali [*eine Mitteilung geistige Inhalte*], è assegnata al linguaggio [*Sprache*]»[126].

Tuttavia non tutto ciò che è essenza, è comunicabile. Ogni cosa possiede due tipi di essenza: essere spirituale (*geistige Wesen*) ed essere linguistico (*sprachliche Wesen*). L'essere linguistico è ciò che dello spirituale possiede una connessione immediata con un segno, un'espressione. Ciò che non lo possiede è privo di espressione e incomunicabile. Al centro della lingua si trova quindi una relazione dialettica: «all'interno di ogni creazione linguistica vige il contrasto dell'espresso e dell'esprimibile con l'inesprimibile e l'inespresso»[127] e «la lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non-comunicabile»[128]. Un paradosso generativo, una tensione che è il motore del divenire di ogni lingua: quella di esprimere il nucleo dell'esperienza, di accogliere dialetticamente l'incomunicabile sulla soglia dell'orizzonte degli eventi, dove il senso raggiunge la sua massima densità prima di superare il limite e farsi inesprimibile.

Per indagare questa relazione dialettica Benjamin ricorre alla narrazione mitica della *Genesi* e alla mistica ebraica della cabala. Questo non perché il filosofo voglia risolvere la questione con la teologia, ma perché la teologia ha già indagato il nucleo della lingua e il suo rapporto con l'essere umano e la natura, costruendo una narrazione. Facendovi riferimento Benjamin può da un lato presentare il problema in termini già conosciuti, dall'altro modificarne i rapporti interni in modo da rispecchiare la propria teoria[129]. In questo si distanzia quindi molto

---

[126] W. Benjamin, *Ausgewählte Werke*, Band I-V, Suhrkamp Verlag, Berlin 2015, Band III, p. 115. D'ora in poi la raccolta in cinque volumi della selezione delle opere originali dell'autore sarà indicata con AW. OC, vol. I, p.281.
[127] *Ivi*, p. 286. In originale espresso ed esprimibile, così come i loro contrari, sono letteralmente "detto" e "dicibile": *Ausgesprochenes* e *Aussprechlichen*. Tuttavia la traduzione di Enrico Ganni è corretta, perché Benjamin pone una corrispondenza tra espressione, comunicazione e la lingua, per come lui la concepisce. La relazione dialettica al fondo della lingua tra dicibile e indicibile nella *lingua* (intesa in senso ampio) corrisponde così a quelle tra esprimibile e inesprimibile, comunicabile e incomunicabile.
[128] *Ivi*, p. 295.
[129] «se in seguito l'essenza della lingua viene esaminata sulla base dei primi capitoli della Genesi, non ci si propone con ciò un'interpretazione della Bibbia, né si vuol porre in questa sede la Bibbia oggettivamente come verità rivelata alla base della riflessione, ma ci si propone di indagare ciò che risulta dal testo biblico in rapporto alla natura della lingua stessa […]. La Bibbia, in quanto si considera come rivelazione, deve necessariamente sviluppare i fatti linguistici elementari». *Ivi*, p. 287. Queste righe sono uno dei punti in cui Benjamin dichiara apertamente di riferirsi alla religione solo come bacino da cui attingere concetti filosofici su cui lavorare. Sigrid Weigel ha ben espresso questo stato liminale con l'espressione «post-biblico», vedi Id, *op. cit.* p. 14. Mi discosto quindi da tutte quelle interpretazioni che considerano i riferimenti "religiosi" di Benjamin non metaforici ma indicativi. Il «mondo della Creazione», della «Rivelazione», il concetto di messianico, così come lo stesso Dio rappresentano a mio parere "figure" attraverso cui Benjamin costruisce una filosofia del trascendente per potersi muovere al di fuori del mondo «borghese» del puro materialismo storico e inserire invece concetti

da Zambrano, che, al contrario, integra concetti della religione cristiana nella propria filosofia essendo una vera credente. Il filosofo berlinese costruisce quindi la sua analisi attraverso le categorie temporali della Bibbia. Riprendendo i termini con cui Sigrid Weigel[130] ha descritto queste due temporalità, c'è un «mondo della Creazione» precedente al peccato originale o successivo alla Rivelazione, in cui la lingua si muove in un circolo di comunicazione essenziale fa la natura, l'essere umano e Dio, e un «mondo della Storia», l'interregno fra i due tempi che è lo stato della realtà e della degenerazione delle lingue verso il modello strumentale della comunicazione. Come in Zambrano, per Benjamin per poter riottenere che il vero appartenga al linguaggio, il progresso in avanti della Storia dev'essere trasformato in un movimento di ritorno all'origine. Il «mondo della Storia» deve così risolversi messianicamente nel «mondo della Rivelazione», cioè nel ritorno al «mondo della Creazione»: un'Apocatastasi.

Nel «mondo della Creazione», ciò che è "lingua" è anche, necessariamente, connessione immediata, «magica», fra un segno e un significato: «è – nel senso più puro – il "medio" della comunicazione. Il mediale, cioè l'immediatezza [*unmittelbarkeit*] di ogni comunicazione spirituale, è il problema fondamentale della teoria linguistica»[131]. All'interno dell'insieme generale della lingua si pongono poi delle distinzioni di «completezza»[132] fra i linguaggi, in base alla capacità di esprimere l'essenza spirituale nel linguaggio. Nella «lingua muta delle cose», nei linguaggi naturali che possiamo tradurre come esperienza, è presente una parte dell'essenza che non è comunicabile. Solo nella lingua adamitica, la lingua del paradiso in cui l'essere umano dà alle cose il loro Nome in parole, essenza spirituale ed essenza linguistica coincidono. Qui si realizza lo stato di perfezione dell'Alètheia, la coincidenza immediata fra la forma e il contenuto, fra l'esperienza e il linguaggio, che non è più temporanea, frammentata, ma costituisce un'intera lingua.

Soffermiamoci un istante a raccogliere qualche nota sulle caratteristiche delle lingue naturali, che costituiscono il modo in cui le cose "si danno" all'esperienza umana. Benjamin segue nella sua riflessione il filo rosso della lingua pura umana – il completo *Ausdruck* -, grazie alla quale può porre l'esistenza di una lingua dell'essenziale a cui le lingue umane mondane

---

fondamentali per la sua filosofia, come quello della lingua pura, del contenuto di verità, dell'allegoria, dell'autentico. Lo stesso Scholem, in *Storia di un'amicizia*, ha evidenziato quanto il filosofo berlinese, pur concettualmente vicino alla filosofia e ad alcuni termini mistici dell'ebraismo, non abbia mai compiuto, né abbia mai avuto intenzione di compiere, il vero e proprio "salto nella fede", esattamente come non compì mai, per converso, il "salto nella fede" del marxismo.

130 Cfr. S. Weigel, *op. cit*.

131 OC, vol. I, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, p. 283.

132 L'aggettivo "*vollkommen*" dell'originale è stato reso nella traduzione italiana con "perfetto/a". Per quanto non sia scorretto, preferisco una traduzione più letterale per sottolineare la relazione con il privo di espressione che intrattengono i vari tipi di "lingua" descritti da Benjamin.

possono tendere. Il tema che *questa* trattazione privilegia è tuttavia un altro: il rapporto tra la verità e l'inesprimibile. Cosa succede per Benjamin sul limite dell'orizzonte degli eventi? Quali sono le forme che riescono a stare presso l'indicibile dell'esperienza e come ne sono in grado? Rovesciando il testo come un negativo fotografico è possibile mettere in luce ciò che resta in ombra, rintracciando il luogo in cui si trova l'*Ausdruckslosigkeit*: nelle lingue naturali. È interessante notare che Benjamin ponga la presenza dell'inesprimibile nell'esperienza – nelle lingue naturali – fin dallo stato paradisiaco: fin dall'origine, persino nella perfezione, esiste una parte dell'esperienza che è inattingibile. Questo qualcosa è metaforizzato nel Verbo divino, che pur rimanendo nelle cose ed essendo riconosciuto dall'essere umano che dà i Nomi, non è mai attingibile. Il Verbo è l'essenza spirituale di Dio. La lingua umana, persino quella adamitica, può solo essere Nome, conoscenza a posteriori, mai Verbo, principio creatore. Per riprendere i termini di Zambrano, anche in Benjamin, per quanto l'essere umano possa avvicinarsi a Dio o rappresenti l'apice della creazione divina, non può farsi esso stesso Creatore, seguendo la direzione inaugurata dal razionalismo e da Cartesio. L'essere umano non può porsi a priori dell'esperienza del mondo, ma è immerso in essa e deve, piuttosto, farsi «ricettivo»:

> la cosa in sé non ha parola, essa è creata dal verbo di Dio e conosciuta nel suo nome secondo la parola umana. Ma questa conoscenza della cosa non è una creazione spontanea, non accade dalla lingua assolutamente, senza limiti e infinitamente come quella; ma il nome che l'uomo dà alla cosa dipende dal modo in cui essa gli si comunica. Nel nome la parola di Dio non è rimasta creatrice, essa è divenuta in parte ricettiva, anche se linguisticamente ricettiva. Questa ricezione è rivolta alla lingua delle cose stesse[133]

La verità in Benjamin, per riprendere le parole di Markus Ophälders nel suo saggio sul concetto di esperienza, è qualcosa di «aintenzionale»[134]: non qualcosa che possa essere svelato dal soggetto, quanto qualcosa che possa svelarsi da sé nel rapporto tra essere umano e mondo, verso il quale l'umano deve porsi in ascolto.

Tornando ora alla lingua umana nel «mondo della Creazione», essa è fra le "lingue" esistenti, l'unica che «parla in parole». In essa il simbolo della connessione tra segno e significato, tra linguaggio ed esperienza, è il suono. Il suono, come principio formale della lingua, è l'unico che non possieda limiti nell'espressione della connessione tra le parole e le cose, mentre le

[133] *Ivi*, pp. 289-290.
[134] M. Ophälders, *op. cit.* p. 15.

altre «comunità» fra segno e significato delle lingue naturali devono rifarsi a forme «materiali», che hanno limiti intrinseci nella capacità di esprimersi.

> La lingua stessa non è [completamente] espressa nelle cose. Questa proposizione ha un senso duplice secondo il suo valore traslato e concreto: le lingue delle cose sono [incomplete], e le cose sono mute. È negato alle cose il puro principio formale linguistico: il suono. Esse possono comunicarsi fra loro solo mediante una comunità più o meno materiale. Questa comunità è immediata e infinita come quella di ogni comunicazione linguistica; ed è magica (poiché c'è anche una magia della materia). L'incomparabile del linguaggio umano è che la sua comunità magica con le cose è immateriale e puramente spirituale, e di ciò il suono è il simbolo.[135]

Nel tempo del mito, della creazione, l'essere umano è un tramite fra il linguaggio naturale di cui fa esperienza – la «lingua muta delle cose» - e il linguaggio umano, la parola, tramite la quale comunica la propria essenza a Dio. L'essere umano, conferendo i Nomi alle cose, completa la creazione divina. «Il nome non è solo l'ultima esclamazione [*Ausruf*] ma anche la vera allocuzione [*Anruf*] della lingua»[136]. Come in Zambrano, anche qui la lingua intrattiene uno strettissimo rapporto con l'essere delle cose, non solo nel loro qui e ora, ma anche nel loro divenire. È facile capire, allora, perché si può avvicinare il concetto dell'Alètheia alla lingua adamitica. Essa è vera, perché la sua traduzione dall'esperienza è garantita in Dio, recepita dall'umano in una connessione immediata tra segno e significato e trasformata in parole nel linguaggio, nei Nomi. Il Nome è la connessione immediata tra un'essenza spirituale e un significante, il punto di sincronia perfetta tra la sfera del linguaggio (umano) e la sfera dell'esperienza.

Tutte le lingue, umana e naturali, sono imparentate tra loro, connesse attraverso una radice comune. La radice è lo spazio di traduzione fra l'esperienza e il linguaggio, sulla soglia dell'orizzonte degli eventi. Nel mondo paradisiaco, tutte le lingue si trovano in questo spazio di attraversamento, tutte traducono l'esperienza in segno – anche se più o meno completamente -, e perciò vivono una comunanza su cui Benjamin fonda la traducibilità di tutte le lingue l'una nell'altra. La traduzione è così *in primis* la traduzione dell'esperienza in segno. L'oggettività della traduzione dalle lingue naturali alla lingua in parole degli esseri umani, la loro correttezza, è, scrive il filosofo, garantita da Dio, che nella Creazione ha posto in ciascuna cosa un «seme» (*der Keim*) che le rendesse riconoscibili. Questo seme è la traccia del

---

135 OC, vol. I, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, p. 287.
136 AW, Band III, p. 119. OC, vol. I, p. 285.

Verbo creatore, attraverso cui Dio si fa garante della verità nella connessione fra esperienza e linguaggio. Considerate queste caratteristiche, il concetto di "Dio" a cui Benjamin fa riferimento può essere interpretato come la radice dell'esperienza, l'*Ausdruckslosigkeit*, la singolarità di Saggittarius A*. È il centro da cui tutto nasce e sulla soglia del quale tutto poi si incontra. Dio ha la funzione di una trascendenza che sta al di là sia delle lingue comuni, che sono costruite per convenzione e non hanno un legame essenziale con le cose, sia della lingua pura, in cui invece la connessione essenziale è presente, sia, ancor più radicalmente, dell'atto stesso del tradurre in qualsiasi lingua sulla soglia dell'orizzonte degli eventi. Dio è l'essenza spirituale dell'esperienza, da cui tutto inizia e a cui tutto torna, come Benjamin scrive nelle ultime righe del saggio. Prendendo l'avvio dalla riflessione benjaminiana, si può dunque dire che l'*Ausdruckslosigkeit* assuma una doppia valenza rispetto a un linguaggio che voglia dire il vero presso l'esperienza. È il nucleo inattingibile dell'esperienza stessa, la radice della sua alterità che costringe l'essere umano ad un'apertura ontologica verso il mondo, che non potrà mai "possedere" – *comprehensio* – completamente. Ed è anche, in secondo luogo, l'inesprimibile nel linguaggio, ciò che sfugge, trascende la volontà di dire, e costringe a una sempre nuova traduzione dell'esperienza.

In questo orizzonte di significato si inserisce la critica al concetto di esperienza che Benjamin scrive nel 1913. Esperienza non è, in senso borghese, il processo che porta a riconfermare il già detto, a disilludere, a frenare l'anelito verso la verità; ma è lo spazio della continua ricerca, della continua traduzione. Una ricerca che è come uno specchio di noi stessi – in fondo è la nostra relazione con il mondo che stiamo osservando -, possibile solo assumendo quella postura di apertura ontologica che per Benjamin è, hegelianamente, la coscienza dello Spirito.

> Chi è [senza pensiero] si tranquillizza nell'errore. «Non troverai mai la verità», grida a chi cerca, «lo so per esperienza». Ma per chi cerca, l'errore è solo un ulteriore aiuto per raggiungere la verità (Spinoza). Priva di senso e senza spirito l'esperienza lo è solo per coloro che mancano di spirito. Per chi si accanisce a cercare, l'esperienza potrà forse essere dolorosa, ma non lo lascerà mai nella disperazione.[137]

Nel 1918, nel *Programma della filosofia futura*, questa critica progredirà nell'intento programmatico di riformulare un nuovo concetto di esperienza da cui trarre una nuova metafisica e una

[137] OC, vol. I, *Esperienza*, p. 165.

nuova conoscenza[138]. Tornando ai saggi dei primi anni dell'università, è questa postura filosofica di apertura e continua ricerca che si trova al centro della *Metafisica della gioventù*. Il «colloquio» che apre il saggio non è tanto, a mio parere, un modello di comunicazione tra esseri umani, come scrivono Eiland e Jennings, tantomeno una «questione di genere», anche se intesa in senso funzionale e non sostanziale[139]. Piuttosto si tratta della struttura sintetica, intensiva, della comunicazione tra l'essere umano e il mondo, della loro relazione nell'esperienza, che sarà poi espressa più estensivamente nel saggio sul linguaggio del '16. Ciò che Benjamin dirà delle «donne» nella seconda parte del saggio è assimilabile alla posizione della natura nel saggio del '16, riprendendo una tradizione di antichissima data – risalente almeno a Platone –, sfociata nell'immaginario maschile patriarcale che considera la donna più vicina alla natura e al mondo naturale che alla ragione e al mondo umano. La "natura" e la "donna" sono quindi rappresentazioni concettuali che si intersecano l'una nell'altra, a cui sono riferite caratteristiche comuni[140]. Ma torniamo alla comunicazione tra esseri umani e mondo:

> Il colloquio tende al silenzio, e colui che ascolta è piuttosto colui che tace. Colui che parla riceve il senso da lui, colui che tace è la fonte non contenuta del senso. Il colloquio porge a lui le parole che lo potranno contenere, brocche. Colui che parla cala nelle parole il ricordo della sua forza, e cerca forme in cui l'ascoltatore si riveli. Poiché colui che parla lo fa per essere convertito.[141]

La dialettica tra "colui che parla" - aggiungerei "in parole" - e "colui che tace" è strettissima. Ciò che tace è «la fonte non contenuta del senso», il puro senso privo ancora di forma, di significante, che lo conferisce a chi parla in parole, chi crea linguaggio. Eppure allo stesso

---

138 «il compito che dobbiamo attenderci dalla filosofia: indicare e delineare chiaramente, nel sistema kantiano, la presenza di una certa tipologia del pensiero che è in grado di rendere ragione di un'esperienza superiore […]. In quella teoria della conoscenza ogni elemento metafisico è un germe patologico che si esplica nella preclusione della conoscenza dell'ambito intero dell'esperienza possibile, in tutta la sua libertà e profondità». OC, vol. I, *Sul programma della filosofia futura*, pp. 331-332.

139 H. Eiland, M. W. Jennings, *op. cit.* p. 46.

140 Nella *Metafisica della gioventù* Benjamin fa riferimento alle donne come alle portatrici del senso –che riconduce all'immaginario delle donne come uniche portatrici di vita -, tuttavia "mute" rispetto alla lingua umana, al mondo umano, e in posizione di ascolto e ricezione. La donna «possiede il passato, ma in nessun caso il presente», un passato in continua generazione, un passato originario rispetto al quale il presente è la degenerazione del mondo umano, da cui essa è avulsa così come dal linguaggio. «Il linguaggio delle donne non fu creato. Le donne che parlano sono possedute da un linguaggio delirante». Questo, nella visione di Benjamin, comporta anche degli aspetti positivi, come il fatto che le donne siano considerate individui «attivi» poiché sono le uniche che possono ascoltare le parole pure venute dal silenzio, «poiché escono dal cerchio, esse soltanto vedono la sua forma conclusa». I due generi devono quindi intrecciare i loro linguaggi perché sia possibile il colloquio. Sono facilmente riconoscibili i caratteri che l'autore assocerà alla natura nel saggio sulla lingua, così come alcuni dei temi più ricorrenti che l'immaginario maschile patriarcale associa alla donna/natura, opposta e complementare all'uomo/ragione.

141 OC, vol. I, *Metafisica della gioventù*, p. 194.

tempo chi tace ascolta la conversione in parole, e chi parla «lo fa per essere convertito». Linguaggio ed esperienza, esperienza e linguaggio – ma anche: essere umano e mondo – si mescolano reciprocamente in un rapporto dialettico che solamente in questo modo è in grado di tenersi ancorato al reale in ogni sua parte. Al centro di questo rapporto, il silenzio, l'inesprimibile, il limite dell'orizzonte degli eventi oltre il quale è impossibile fare parola eppure *sul* quale esiste la massima concentrazione del reale, del vero, del senso[142]. «L'uomo improduttivo» colui che non si apre davvero alla ricerca ma si limita a riconfermare il già detto, che non produce niente di nuovo, «non raggiunge mai questo confine, ritiene che i suoi dialoghi siano monologhi […] egli ascolta rapito la sua voce; non percepisce né parole né silenzio»[143]. Il colloquio in quel modo è impossibile, crea una conoscenza che si ferma all'identico. Ma anche chi è armato della migliore postura filosofica può fallire, anzi, per lo più fallisce, nonostante le buone intenzioni. Tuttavia, sulla soglia di questo fallimento, il silenzio parla:

> Capisce colui che ascolta nonostante le sue proprie parole: capisce di avere di fronte qualcuno i cui tratti sono indelebilmente seri e buoni, mentre colui che parla bestemmia il linguaggio. […] l'ascoltatore non capisce parole, ma il silenzio di colui che è presente. Poiché nonostante la fuga della sua anima e la vacuità delle sue parole, colui che parla è presente, il suo volto è aperto e gli sforzi delle labbra sono visibili all'ascoltatore. […] Chi parla entra in colui che sta in ascolto. Il silenzio si genera dunque dal discorso stesso. […] Nel silenzio si rinnova la forza: l'ascoltatore condusse il colloquio fino al limite del linguaggio, e colui che parlava creò il silenzio di un nuovo linguaggio, che egli stesso fu il primo ad ascoltare.[144]

Grazie alla tensione reciproca tra chi parla e chi ascolta, chi dà la parola e chi il senso, l'apertura reciproca e ontologica porta al limite del linguaggio, e, nonostante le parole fuorviino la comprensione - «bestemmie» del linguaggio -, è la pura presenza a fare la differenza, a generare il silenzio. A mostrare l'*Ausdruckslosigkeit*. Si genera un discorso che non dice niente per sé, se non il silenzio oltre sé stesso, la mancanza che lo trascende. Dialetticamente, è dalla presenza di questa mancanza che può generarsi una nuova parola in grado di dire l'esperienza. Un tentativo che non è mai esaurito, ma continuamente ripetuto.

Nel saggio sulla lingua, la tensione si ripete nel «mondo della Storia» successivo al peccato originale, i cui rapporti interni sono dispiegati in modo più esteso. Qui, le «lingue plurali» si

---

142 Benjamin sta evidentemente riprendendo il concetto di *nefas*, di inesprimibile come silenzio sviluppato da Hölderlin, di cui studiava le opere in questi anni.
143 *Ivi*, p. 195.
144 *Ibidem.*

moltiplicano nell'iperdenominazione, nei discorsi vuoti che sono «bestemmie» del linguaggio perché mancano di un legame essenziale tra le parole e le cose. Rispetto ad esse la lingua pura è come la Torah bianca in confronto alla Torah nera, secondo l'*haggadah* talmudica[145]: la vera Legge, la verità infinita rispetto alla quale la seconda è solamente un commento, un linguaggio limitato. La differenza fondamentale fra i due linguaggi è che nelle lingue plurali la lingua diventa un "mezzo", il veicolo di un significato esteriore. È «l'imitazione improduttiva del verbo creatore»[146], ciò che nomina altro da sé stessa ma non lo crea. L'unica cosa creata, è la convenzione del legame tra segno e significato: si è ricaduti nella «concezione borghese della lingua». Nascono così il giudizio, l'astrazione e la convenzione. Tuttavia il giudizio ha ancora qualcosa in comune con la lingua pura:

> per la parola giudicante, la conoscenza del bene e del male è immediata. La sua magia è un'altra da quella del nome, ma egualmente magia. […] gli elementi astratti della lingua – come si può forse supporre - hanno le loro radici nella parola giudicante, nel giudizio. L'immediatezza (cioè la radice linguistica) della comunicabilità dell'astrazione è sita nel verdetto giudicante. Questa immediatezza nella comunicazione dell'astrazione ha preso la forma del giudizio, quando l'uomo abbandonò, nella caduta, l'immediatezza nella comunicazione del concreto, il nome, e cadde nell'abisso della mediatezza di ogni comunicazione.[147]

Il giudizio del bene e del male possiede la stessa «magia», anche se di altro tipo, della connessione spirituale propria della lingua adamitica e delle connessioni materiali fra segno e significato nelle lingue naturali. La connessione è immediata rispetto al bene e al male, ma è mediata rispetto alla «comunicazione del concreto», perché la connessione non lega la parola alla cosa, ma al giudizio sulla cosa. Si apre uno scarto tra la parola e la cosa, lo scarto dell'*Ausdruckslosigkeit* ovviamente, dovuto all'impossibilità di comunicare tutto dell'esperienza, ma anche lo spazio metaforico. Da questo spazio, tutto ciò che ne deriva – l'astrazione, il legame per convenzione, il moltiplicarsi delle lingue – è obbligato alla mediazione. Tuttavia, interpretando le parole di Benjamin, si può notare che dal giudizio dipende anche la nascita di qualcos'altro. Il giudizio è la «purificazione, elevazione» della semplice conoscenza del bene e del male, che l'autore chiama "ciarla". Attraverso il giudizio è possibile distinguere nella ciarla ciò che è giusto da ciò che è sbagliato, costruendo catene argomentative e astrazioni

---

145 G. Scholem, *La Cabala*, Edizioni Mediterranee, Roma 1982, p. 177.
146 OC, vol. I, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, p. 291.
147 *Ivi*, p. 292.

concettuali che danno vita ad una conoscenza diversa, non più frutto del legame immediato esperienza-linguaggio, ma del discorso. Nasce l'Epistéme, la conoscenza frutto dell'argomentazione.

Ma cosa accade alle lingue naturali dopo il peccato originale? Anche se Benjamin non lo esplicita, è facile estrapolare la risposta: niente. Il peccato originale riguarda esclusivamente il linguaggio umano, perciò la condizione dei linguaggi è ora parificata, segno che il mondo utopico ha lasciato definitivamente spazio al mondo reale: lo scarto dell'*Ausdruckslosigkeit* investe ora tutti i tipi di linguaggi, naturali e umani. Ma, a differenza del linguaggio umano, le lingue naturali non hanno perso la comunità materiale con l'essenza spirituale delle cose. La loro connessione è ancora immediata, benché «incompleta». È all'ambito delle lingue naturali che, per Benjamin, appartiene l'arte.

> C'è una lingua della scultura, della pittura […] si può benissimo pensare che la lingua della scultura o della pittura sia fondata in certe specie di lingue delle cose, e che abbia luogo, in esse, una traduzione della lingua delle cose in una lingua infinitamente superiore, ma tuttavia forse della stessa sfera. Si tratta qui di lingue innominali, inacustiche, di lingue del materiale [*Sprachen aus dem Material*]; dove bisogna pensare [alla comunità] materiale [*materiale Gemeinsamkeit*] delle cose nella loro comunicazione. Del resto la comunicazione delle cose è certamente di un tal genere di [comunanza] [*Gemeinschaftlichkeit*] che abbraccia il mondo intero come un tutto indiviso.[148]

L'arte – qui Benjamin intende tutte le arti che non fanno uso della parola - è così fondata nelle lingue materiali, condividendo con esse la possibilità di esprimere, seppure incompletamente, l'essenziale. Fra queste lingue c'è infatti una *Gemeinschaft*, una comunanza materiale, che si distingue invece dalla *Verwandtschaft*, la parentela - che implica una trasformazione, una differenza - fra le lingue plurali e la lingua pura. Fra le lingue naturali e l'arte non c'è quindi lo scollamento dovuto al peccato originale perché l'arte "parla la stessa lingua" della natura, traducendo in quella «lingua infinitamente superiore» che è, però, sempre naturale. L'arte ha accesso a quella che si potrebbe chiamare, giocando liberamente con i termini benjaminiani, la "lingua pura" della natura. Quella lingua che *ab origine* possiede una connessione con l'essenziale ed è in grado di esprimerla, anche se non "completamente". Anche in essa è infatti presente l'*Ausdruckslosigkeit*, ma in modo diverso rispetto alle lingue plurali dell'essere umano: in queste ultime lo scarto è totale e investe tutta la lingua, trasformata in "mezzo" della

[148] *Ivi,* p. 294.

comunicazione, nelle lingue naturali invece si può dire che non ci sia espressione per ogni cosa, ma che ciò che vi è espresso sia essenziale - come per gli *asyntheta* di Aristotele. Nell'arte così come nella natura è ancora possibile il presentarsi della verità come Alètheia.

La «profonda tristezza della natura» e il suo «lamento», di cui Benjamin parla nel «mondo della Storia», sono invece riferiti all'incapacità dell'essere umano di esprimere in parole la loro essenza spirituale: «ciò che è triste si sente interamente conosciuto [dagli inconoscibili]», cioè dalle «cento lingue degli uomini, in cui il nome è già sfiorito, e che pure, per decreto di Dio, conoscono le cose»[149]. Gli inconoscibili sono le parole delle lingue plurali, "innominali" perché prive di Nome, e inessenziali perché incapaci di conoscere l'essenza delle cose trasponendole immediatamente in linguaggio. La conoscenza derivata dal linguaggio umano è sempre una conoscenza mediata, un'Epistéme, ben lontana dalla lingua in cui la natura si esprime.

Dalla profonda tristezza della natura dopo il peccato originale si sente trasparire la profonda critica di Benjamin di fronte al linguaggio inessenziale durante le prime due decadi del Novecento. Si impone sempre più chiaramente, man mano che l'impegno culturale e politico di Benjamin si fa più importante[150], la necessità di «liberare il futuro dalla forma falsa e guasta che lo imprigiona nel presente, riconoscendo l'uno e l'altra. A questo soltanto serve la critica»[151]. Finché le forme di interpretazione del passato manterranno la propria presa sul presente, è impossibile per il futuro, per il rinnovamento, farsi strada. Un tema che, abbandonati i movimenti studenteschi, rimarrà un *leitmotiv* degli scritti di Benjamin. La denuncia dello stato di lontananza dall'esperienza proprio della sua epoca, il trovarsi sotterrata sotto strati e strati di convenzioni, interpretazioni già date e concetti che non hanno più niente a che fare con essa e che conducono gli esseri umani a esiti mortiferi, così come la critica culturale e politica al mondo borghese, si riuniranno sotto la costellazione del «mito»[152]. Nonostante la forza di questa predeterminazione sull'esperienza e delle sue propaggini con cui reitera sé stessa, ritrovare una forma autentica in grado di attingere al mondo resta, per Benjamin, un compito essenziale per ogni essere umano fin dal 1916: «l'incapacità di parlare è il grande dolore della

---

149 *Ibidem*. Ho preferito mantenere il plurale di *Unerkennbaren* perché rende più facile capire che si tratta delle parole inessenziali delle lingue plurali.

150 Nel febbraio del 1914 Benjamin, dopo aver curato il ciclo di conferenze invernali dello *Sprechsaal*, fu eletto presidente dell'associazione Liberi studenti di Berlino per il semestre estivo, e fu riconfermato in luglio per il semestre successivo. Tuttavia lo scoppio della guerra e il suicidio dell'amico Heinle nell'agosto dello stesso anno costituirono la svolta finale nel pensiero del filosofo, che portò all'allontanamento dai movimenti studenteschi e dallo stesso Wyneken. Per un resoconto storico dettagliato dell'influenza di Wyneken su Benjamin a partire dal periodo di Haubinda, dei primi scritti sulla scuola e sulla gioventù e della militanza culturale nei movimenti studenteschi, dal 1907 al 19015, si veda H. Eiland, M. W. Jennings, *op. cit.* pp. 13-66.

151 OC, vol. I, *La vita degli studenti*, p. 250.

152 Il primo testo in cui questa costellazione è evidente è *Le «Affinità elettive» di Goethe* del 1922.

natura (e per redimerla è la vita e la lingua dell'uomo nella natura, e non solo, come si suppone, del poeta)»[153].

Un barlume di speranza brilla nel linguaggio: la poesia. Due sono le affermazioni di Benjamin che guidano il posizionamento della poesia rispetto all'orizzonte della lingua. La prima: «Ogni arte, non esclusa la poesia, non si fonda sull'ultima quintessenza dello spirito linguistico, ma sullo spirito linguistico delle cose [la magia della materia], [sia pure] nella loro [completa] bellezza»[154]. La seconda: «la lingua della poesia è fondata – anche se non solo, tuttavia pur sempre – nella lingua nominale dell'uomo»[155]. Avendo problematizzato il concetto di lingua e il rapporto tra l'essenza spirituale e l'essenza linguistica, Benjamin può portare più a fondo la riflessione sulla poesia rispetto a Zambrano. Perché proprio la poesia - e non un'altra arte, oppure il ragionamento -, è l'unica forma dell'espressione umana in grado di avvicinarsi così tanto all'esperienza accogliendo in sé qualcosa di vero? Quello che il filosofo berlinese suggerisce è che si tratti di un linguaggio sulla soglia fra due mondi. Da un lato, essa, come tutte le arti, si «fonda» sulle lingue naturali, che possiedono ancora un linguaggio essenziale, benché «innominale» e «incompleto»; dall'altro, la poesia, poiché è un'arte fatta di parole, si «fonda» anche sulla lingua pura. La poesia, in questo modo, è quasi completamente avulsa dal campo delle lingue plurali degenerate e, con esse, dal campo del giudizio, dell'astrazione e della convenzione. Così la verità che può tralucere nelle opere poetiche è solo Alètheia, mai Epistéme. Se la lingua pura è quasi perduta dopo il peccato originale, se Benjamin sta descrivendo uno stato della lingua lontano dall'esperienza, convenzionale, conservatore, superficiale, tuttavia è nella poesia – così come nella traduzione – che la parola può ancora farsi ricettiva verso le lingue naturali, verso il sentire, farsi materia e quindi essere portata fuori di sé per ritrovare un significato essenziale[156].

Del rapporto tra le lingue plurali e la lingua pura, Benjamin parlerà più approfonditamente nel saggio scritto sei anni dopo, *Il compito del traduttore*. La lingua pura dopo il peccato originale non scompare completamente ma è trasformata nel motore del divenire delle lingue, alla ricerca di un continuo riavvicinamento alla lingua pura. Essa permane al fondo dei linguaggi umani baluginando come possibilità di avvicinarsi al vero, come Alètheia, coincidenza di

---

153 OC, vol. I, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, p. 293.
154 *Ivi*, p. 287.
155 *Ivi*, p. 294.
156 Su un altro piano rispetto a quello qui delineato della costellazione fra linguaggio, esperienza e verità - cioè sul piano del tempo e della Storia -, Sigrid Weigel ha descritto in maniera affine la poesia nel pensiero benjaminiano come *Einbruchstelle*, luogo di sfondamento verso l'autentico. Un luogo in grado di segnare una «cesura» e una «interruzione controritmica» rispetto al precipitarsi della Storia. Cfr. S. Weigel, *op. cit.* pp. 101-124.

realtà e verità. Non attraverso una spinta in avanti, ma nel ritornare all'origine, un'origine di continua creazione. Ecco allora che la traduzione e la poesia vengono a rappresentare le figure principali della tensione dinamica verso un ritorno alla verità, il completamento infinito della creazione divina nella lingua. Nel *Compito del traduttore*, la poesia – da intendersi in senso ampio, come letteratura – risulta fin dall'inizio al centro della questione. La "traduzione" a cui Benjamin fa riferimento è, infatti, la traduzione di opere poetiche, perciò il saggio possiede un'impostazione diversa dalla riflessione del '16 che rappresenta uno dei motivi per cui i due testi non sono a mio parere immediatamente confrontabili[157]. Vi è però anche un riferirsi alla traduzione nei termini in cui era stata descritta nel saggio sulla lingua: il concetto originario di traduzione come atto di passaggio dall'esperienza al linguaggio. La traduzione delle opere poetiche è possibile solo in forza della traduzione originaria. Una "buona" traduzione, infatti, non si limita a tradurre le parole, la lingua come "mezzo" della comunicazione, ma risale all'atto stesso della traduzione originaria per ritrovare quella connessione tra essenza spirituale e significante che l'opera racchiudeva in sé. Tradurre significa allora rinnovare l'alleanza tra esperienza e linguaggio.

Un elemento peculiare di questo saggio rispetto a quello sulla lingua è la forte impronta temporale. La verità essenziale che un'opera letteraria racchiude, l'Alètheia, è qualcosa che compare nelle parole di cui è composta, ma non una volta per tutte. Famoso è il motto che Benjamin citerà soprattutto in scritti più tardi: «*Einmal ist keinmal*», una volta è nessuna. La lingua – che è una lingua reale - è impermanente: si sposta, le parole perdono quella connessione con l'essenziale e cambiano significato. È allora necessaria una nuova traduzione, che sia in grado di ricostruire la connessione con nuove parole. Il divenire che viene così a crearsi, l'evoluzione nel tempo, è da Benjamin chiamata sia «gloria» che «vita» dell'opera.

> La storia delle grandi opere d'arte [letterarie] conosce la loro discendenza dalle fonti, la loro formazione nell'epoca dell'artista e il periodo della loro sopravvivenza – di massima eterna – presso le generazioni successive. Questa sopravvivenza, quando viene alla luce, prende il nome di gloria. […] [Nelle traduzioni] la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento.[158]

---

[157] Al contrario di ciò che è stato fatto in molti studi dedicati alla filosofia del linguaggio di Benjamin, che accorpano immediatamente il saggio sulla lingua del 1916, *Il compito del traduttore* del '21, la *Premessa gnoseologica* al *Dramma barocco tedesco* del '24, la *Dottrina della similitudine* e il saggio *Sulla facoltà mimetica* (entrambi del '33). Si veda Bernd Witte, Walter Benjamin, Lucarini editore, Roma 1991; Giulio Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Einaudi, Torino 2001; H. Eiland, M. W. Jennings, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, *op. cit.*

[158] OC, vol. I, *Il compito del traduttore*, p. 502.

L'Alètheia che balugina nelle opere poetiche riottiene quindi la valenza di verità in movimento, che nel saggio sulla lingua non era stato approfondito: una pratica della verità in continuo divenire invece che la stasi dell'Epistéme.

In Benjamin come in Zambrano, ritorna quindi il tema della poesia come unica arte in grado di fare parola presso la soglia dell'esperienza. La poesia fa proprio lo spazio dello squadernamento del logos, gioca con le trasformazioni e gli addensamenti di senso sprigionati dalla parola delirante, fluidificata dalla vicinanza con l'esperienza, grazie al suo essere in sé soglia fra le lingue naturali e il linguaggio umano che «parla in parole». Essa costituisce così l'apice dell'apertura verso l'altro, della fluidità fra l'essere e il non-essere, opposta al riconoscimento dell'identico, nella ricerca della verità come pratica di avvicinamento al confine ultimo dell'esprimibile, appena prima che il nucleo dell'esperienza si addensi in puro silenzio.

3. Il romanzo

> Nel migliore dei casi, al poeta riusciranno due cose: rappresentare, rappresentare l'epoca sua, e presentare qualcosa per cui il tempo non è ancora venuto.
>
> *Ingeborg Bachmann*

Finora si è trattato di quelle forme del linguaggio generate da "distanze" diverse rispetto all'esperienza. Attraverso la metafora di Saggittarius A*, è stata qui costruita un'immagine della relazione tra esperienza e linguaggio, rispetto alla quale la poesia è stata descritta come la forma estetica e il modo di *stare* nel linguaggio in grado di praticare il massimo avvicinamento alla soglia dell'orizzonte degli eventi. Su questa soglia è possibile che dalla poesia traluca la verità nella forma dell'Alètheia, quella verità che si *sente* come tale e precede il giudizio, che non si "merita" – come scrive Zambrano – attraverso il lavoro del concetto ma che ci è donata nella relazione con il mondo. Alètheia è infatti una conoscenza impermanente, che non si "prende" una volta per tutte, in cui l'armonia tra esperienza e linguaggio deve trovare continuamente nuove forme. Non una conoscenza vera sempre e in ogni luogo, quindi, ma una conoscenza situata, il cui mostrarsi dipende dal tempo e dalle relazioni fra le cose. Allontanandosi dall'orizzonte degli eventi e dallo scompaginamento delle parole che la densità dell'esperienza provoca, si rientra nel campo del logos. Logos è parola, ma anche struttura e dimostrazione discorsiva. Dal logos dipende l'altra forma della conoscenza: Epistéme. Essa è la conoscenza frutto della ricerca di ciò che resta costante nel mutamento, delle regole del divenire: si astrae dalle situazioni particolari per formulare una legge generale che si vuole sempre vera e reiterabile.

A che distanza si trova il romanzo dall'orizzonte degli eventi? Che rapporto intrattiene con la verità, a quale tipo di conoscenza riconduce? Abbiamo visto che il romanzo è una forma caratterizzata da molteplici dialettiche tra estetiche storiche, come fra *romance* e *novel* e fra *Stiltrennung* e *Stilmischung*, ma anche filosofiche, come gli intrecci fra collettività e singolarità, piano del reale e piano del linguaggio nella parola romanzesca di Bachtìn. Oltre a queste, il romanzo contiene in sé l'intreccio tra la poesia, la parola artistica, e il logos, la struttura. Intessendo queste due componenti, rappresenta un intermedio: un punto di contatto, un intreccio, non solo fra poesia e logica, fra la potenza della parola originaria e la parola

quotidiana, ma anche fra Alètheia ed Epistéme. Il romanzo manca infatti dell'Epistéme, non possiede la verità nel senso della scienza. Tuttavia è in grado di aprirsi, in modo obliquo, poetico, al tralucere dell'Alètheia, e a fermarla in un'immagine artistica. Perciò pur non possedendo la verità nel senso della *comprehensio* il romanzo fa dell'esperienza oggetto di una ricerca senza fine, cristallizzando il tralucere dell'Alètheia in immagini complesse che costituiscono la sua forma di persistenza.

Così il romanzo assume in definitiva gli stessi caratteri dell'Eros platonico: è un *intermedio*, fra poesia e logos, è un *demone*, frutto dell'unione tra la mancanza dell'Epistéme e l'espediente con cui riesce a dare continuità all'immagine di una verità impermanente, ed è, infine, *filosofo*, creato e sospinto dalla continua ricerca di ciò che non potrà mai svelare completamente: l'esperienza.

3.1 La prosa e gli occhi di Medusa

Definire una "forma" del romanzo ha rappresentato uno dei problemi ricorrenti nella storia della letteratura. Da un lato per la sua irriducibilità ai canoni formali della poetica stabiliti da Aristotele. Dall'altro, per le dialettiche interne al genere che hanno dato origine a un divenire costante, a una mutevolezza forse più accentuata rispetto ad altre forme artistiche, a cui si accompagnava un estendersi continuo del campo del narrabile. Poemi in versi, lettere, ballate, sonetti, ma anche poster pubblicitari, biglietti dell'autobus, opuscoli[159], tutte le forme di narrazione in parola possono essere inserite all'interno di questa forma senza modificarne lo status. Non solo, attraverso le descrizioni il romanzo include le arti[160], attraverso i dialoghi il teatro, attraverso le riflessioni, la filosofia e i saggi. Per riprendere la formula mazzoniana, il romanzo novecentesco può ormai «rappresentare qualsiasi cosa in qualsiasi modo».

Nel flusso del suo divenire, due sono gli elementi ancora stabili e fondanti della forma romanzo. Il primo riguarda la forma esteriore: la prosa. Il secondo riguarda la forma interiore: la presenza della fine. Nessuno dei due rappresenta da solo un elemento caratterizzante del

[159] Faccio riferimento all'utilizzo della tecnica del montaggio letterario, incentrata sulla giustapposizione di testi intervallati dal discorso indiretto libero. Come ad esempio in *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin, dove il montaggio è teso ad una rappresentazione il più possibile oggettiva ed esteriore della città, come se potesse parlare da sola attraverso i testi che si incontrano passeggiando per strada.

[160] Per un esempio di come la pittura e il generale le rappresentazioni legate al senso della vista possano costituire un elemento centrale del romanzo si veda G. Cara, *La consapevole distanza della scrittura. La pittura raccontata come tratto originario del romanzesco*, in F. Cecconi, C. Diotto, P. Zeni (a cura di), *Sotto queste forme quasi infinite. La narrazione tra Letteratura, Filosofia, Teatro e Cinema*, Mimesis, Milano 2021.

romanzo, perché una prosa senza fine riconduce al modello della narrazione orale, potenzialmente infinita[161]; una forma letteraria finita definisce un orizzonte talmente ampio da poter essere più facilmente descritto per negazione: ciò che *non è* una narrazione infinita. È la combinazione dei due elementi, seppur molto vasta, ad abbracciare quella che ormai è la regione più ampia in assoluto fra i generi del narrabile. La prosa e la fine non sono inoltre caratteri accidentali della forma romanzo, i confini più lontani della sua provincia, ma rappresentano le chiavi di volta su cui si regge la sua complessa architettura. Già Walter Benjamin aveva individuato questi due fattori come caratterizzanti la forma romanzo nel suo saggio *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* [*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, 1936], insieme al legame con uno specifico tipo di memoria e con il mezzo di trasmissione, la stampa. Oggi si può dire che la stampa abbia perso il carattere di essenzialità rispetto alla forma artistica del romanzo in seguito alla Rivoluzione Digitale, e che non è il rapporto con la memoria ad essere fondamentale - almeno non nei termini in cui lo intende Benjamin.

Lo stile attuale della prosa romanzesca, vicina al linguaggio quotidiano, è chiamato *stile semplice* e cominciò a diffondersi dagli ultimi decenni del 1600 per divenire poi la colonna portante del realismo ottocentesco. È grazie a questo stile che il romanzo – soprattutto come *novel* – può espandere la propria verosimiglianza non solo agli argomenti trattati ma anche al linguaggio, sia nelle descrizioni che nei dialoghi. La prosa è infatti il parlare che «procede dritto» rispetto all'esperienza.

> col romanzo moderno la prosa diventa il *medium* ordinario del racconto; lo sviluppo del genere è contemporaneo al declino, lento ma progressivo, della narrativa in versi. […] Che la prosa sia il modo più lineare di esprimersi è un'idea implicita già nell'etimologia delle parole: il *versus* è la «linea», la «riga», ma anche «ciò che è rivolto indietro»; l'*oratio provorsa* (o, per contrazione, l'*oratio prosa*) è il «discorso che procede dritto». L'antitesi fra le due forme diventa oggetto di riflessione nel XIII e XIV secolo in Francia, insieme all'idea che il verso menta e che solo la prosa dica il vero. La cultura del razionalismo moderno trasformerà un simile modo di pensare in un luogo comune.[162]

---

[161] Con le *Cronache del ghiaccio e del fuoco*, George R.R. Martin è riuscito a spingere il romanzo sul limite con il modello della narrazione orale. La serie di "romanzi" è attualmente aperta: i suoi filoni narrativi continuano a non convergere chiaramente verso una fine, mentre i pochi che si interrompono vengono sostituiti da altri. Se Martin concluderà la serie - stando alle sue dichiarazioni, questa è la sua intenzione -, le *Cronache* rientreranno nell'ambito del romanzo. Se invece la narrazione dovesse interrompersi senza concludersi, la sua opera resterà una "narrazione orale" in forma scritta.

[162] G. Mazzoni, *op. cit.* pp. 198-199.

Come sostenuto da Mazzoni, l'atto artistico della versificazione imponeva una mediazione «rituale» tra l'esperienza e la sua trasposizione in letteratura, ben codificato dalle regole della metrica e dagli stili adeguati dell'arte oratoria. La prosa invece costituisce una «mimesi irrituale» della realtà. Non priva di mediazione – sarebbe impossibile – ma priva di una codificazione rigida dei modi della trasposizione. Mazzoni termina qui il ragionamento ritornando alla sua formula: «solo la prosa informale permette di raccontare qualsiasi cosa in qualsiasi modo»[163]. Benché questa formulazione abbia fatto fin qui da punto di riferimento sulla teoria del romanzo novecentesco, è ora il momento di approfondirne l'osservazione. A proposito del "modo", tale formula manca di riconoscere il carattere specifico dell'utilizzo della prosa. Il romanzo non fa uso della prosa in «qualsiasi modo», ma imitando verosimilmente l'esperienza linguistica, sia essa reale (l'imitazione di dialetti esistenti, di espressioni, di modi di dire) o inventata (la creazione di un codice linguistico riconoscibile che imiti il formarsi di parole o espressioni che identificano socialmente un gruppo di persone). La sua imitazione può quindi dirsi di due tipi: imitazione diretta dell'esperienza linguistica reale o imitazione indiretta attraverso l'invenzione di regole simili alle regole strutturali e ai fenomeni tipici delle lingue reali. Nel secondo caso nascono le cosiddette lingue ausiliarie, create a partire da linguaggi esistenti, o le lingue artificiali, interamente inventate. J. R. R. Tolkien, ad esempio, ha inventato per i romanzi ambientati nel mondo immaginario di Arda, come *Il signore degli anelli*, *Lo Hobbit* e *Il Silmarillion*, fino a sedici lingue, alcune complete non solo di morfosintassi ma anche di una storia linguistica e di una letteratura proprie. Più recentemente il regista James Cameron, per il film *Avatar* (2009) ha ingaggiato linguisti che dessero vita alla lingua degli indigeni di Pandora, il Na'vi, cosicché la rappresentazione di una popolazione aliena su un esopianeta fosse più realistica. Che sia imitazione del reale o invenzione, la linearità della prosa ricalca la linearità del discorso parlato, incluse le sue inesattezze linguistiche o grammaticali. Tutto è fonte di verosimiglianza: la storpiatura delle parole, le frasi sconnesse, i dialetti, le sospensioni, gli intrecci fra lingue diverse, i neologismi. L'imitazione del linguaggio parlato giunge a rubare al teatro fenomeni linguistici come il *gramelot*, l'imitazione di una lingua con parole inventate fatte dei suoni che la caratterizzano. Un esempio italiano contemporaneo è il "siciliano" – che non corrisponde alla lingua siciliana reale - inventato da Camilleri per i romanzi dedicati al personaggio del Commissario Montalbano. Per tornare alla teoria di Mazzoni, ritengo che la sua formulazione sia imprecisa perché non esplicita la centralità dell'esperienza. Sia sul piano del linguaggio, come prosa, sia sul piano del contenuto, come

[163] *Ivi*, p. 199.

vedremo nella sezione dedicata alla fine, l'esperienza è il punto di riferimento fondamentale della mimesi del romanzo.

È attraverso la mimesi dell'esperienza linguistica che la prosa romanzesca costituisce quell'intreccio di linguaggi sociali ricostruito da Bachtin. Il tessuto della prosa restituisce i rapporti di potere passati e presenti imitando le loro esteriorizzazioni nella lingua. Prendo quindi l'avvio dalle sue riflessioni sulla prosa come intreccio di piani linguistici e rispecchiamento delle realtà sociali per illuminare ulteriori aspetti insiti nella prosa, specialmente in relazione al simbolico.

Poiché la prosa è così fittamente intrecciata alla realtà sociale necessariamente il romanzo è intrecciato al reale, anche quando i mondi che crea sono completamente immaginari. I concetti, le strutture linguistiche, le metafore, le parole, sono segni di una realtà specifica e di un simbolico che non possono essere aggirati. Non c'è una lingua *altra*, al di là della lingua che possediamo (qualunque essa sia, o siano) che non sia legata alla realtà in cui viviamo. Ogni narrazione in prosa parla la lingua del (nostro) reale. Ma il romanzo è un demone, e così la sua prosa: possiede una seconda natura. La prosa artistica è, in quanto arte, non una semplice imitazione ma anche uno spostamento, una trasformazione. Lo specchio che la prosa mette di fronte all'esperienza linguistica è sempre uno specchio curvo, come lo scudo di Perseo. È l'espediente, sul piano della forma, con cui il romanzo imita l'interpretazione del reale nel linguaggio, mostrandone qualcosa al di là del suo essere attuale: la sua possibilità, mutevolezza, parzialità. Intrecciando l'essere al non-essere, come scriveva Zambrano per la poesia, il romanzo fluidifica l'atto di significazione reale verso la sua potenza. Spostando il centro di equilibrio dalla centralità dell'atto del linguaggio reale al limite con la potenza del linguaggio possibile, la prosa romanzesca si affaccia sullo spazio metaforico tra parola e segno, tra linguaggio ed esperienza, giocando sulle variazioni. Non può uscire dal logos, come la poesia, per scatenare la potenza originaria della parola, ma spinge dal suo interno sullo spazio metaforico, creando costellazioni inattese. Imitazioni che mostrano altro rispetto al reale, parole usuali in contesti inusuali che toccano le corde tese del simbolico, facendole risuonare. Vero e non vero, essere e non-essere sono intrecciati fino ad essere indistinguibili nel tessuto linguistico della prosa. Per questo il romanzo ha un carattere demonico: è vero e non vero allo stesso tempo. In questo spazio aporetico si annida tuttavia molto più che la contrapposizione binaria. Come ogni ossimoro, il toccarsi tra possibile e impossibile scatena rimandi onirici, attraversamenti semantici, intrecci tra sentire e sapere. Le barriere concettuali tradizionali tra ciò che è vero, possibile, sensato, fattuale da un lato e immaginario, fantastico,

onirico dall'altro sono messe tra parentesi come nel gioco dei bambini che comincia con un "Facciamo che…". Il demonico del romanzo seduce al gioco immaginativo. Un canto di sirena ancor più forte perché il gioco con il reale non resta confinato nel campo del sogno e della fantasia ma, proprio perché non è chiaramente distinto dalla realtà, esonda nell'interezza della nostra esperienza, conducendoci a nuovi modi di vedere, comprendere e sentire. Decadono quindi le strutture concettuali costruite - specialmente in campo anglofono - per spiegare fino a che punto una data narrazione romanzesca è *fictional* e dove invece comincia la realtà, ad esempio nella forma di *life-writing*. Ogni narrazione per sua stessa natura, compresa quella storiografica, si discosta dalla realtà, che lo si voglia o meno. Nel campo del romanzo, l'indistinguibilità tra realtà e finzione, che fa parte del suo carattere demonico, è strutturale e irriducibile. Voler distinguere a tutti i costi non solo costituisce un esercizio concettuale senza esito, ma significa anche perdere la possibilità di osservare la portata del romanzo nel suo rapporto con il mondo. Per la logica il romanzo rappresenterà sempre un'aporia, sin dalla sua prosa. Ma esso sfugge anche a questa concettualizzazione attraverso il suo rovesciamento nell'equivalente mimetico: l'ossimoro. Il romanzo costringe chi lo interroga rispetto all' Epistéme a perdersi nei riflessi di un movimento circolare infinito, un caleidoscopio di attraversamenti tra vero, reale e onirico.

Vediamo quindi dove il demonico del romanzo riesce a condurci. La prosa romanzesca ha il potere di sfuggire alla pietrificazione dell'essere perché scivola continuamente sul limite dello spazio metaforico. È da questo limite che può spostare lo sguardo negli angoli e nelle ombre del linguaggio, dove il simbolico ha relegato Medusa, femminile senza colpa trasformata in mostro e intrappolata dalla legge divina. Poter guardare la Gorgone negli occhi significa piantare lo sguardo negli spazi bui del simbolico, nelle omissioni, in ciò che per "legge divina" non può essere guardato, pena la morte. Ciò che il simbolico cancella non può essere detto nel linguaggio e il linguaggio quotidiano si interrompe. C'è uno scarto, un buco nella trama, un ostacolo che sposta le parole su un altro filo, costringendole ad altri disegni, ad altre forme. Gli spazi bui del simbolico vivono dell'interpretazione del mondo di una cultura perché rispecchiano le configurazioni simboliche degli elementi più profondi e fondanti. Essi investono i rapporti tra i soggetti e tra i gruppi sociali non solo sul piano storico e culturale del passato o del presente citati da Bachtin, ma anche sul piano più profondo della decodificazione dell'esperienza che genera le linee portanti della Weltanschauung di una civiltà. Per questo gli spazi bui del simbolico sono una questione linguistica e estetica, ma anche e soprattutto una questione politica: come portare alla luce uno spazio buio, come cambiare

politicamente ed esteticamente la rappresentazione culturale e linguistica di un gruppo sociale quando il linguaggio che li riguarda non c'è?

Uno degli spazi più bui del simbolico - quello di cui abbiamo più antica memoria - è la codificazione dell'universale di specie, dei generi sessuali e del rapporto con il trascendente. Adriana Cavarero, nel saggio *Per una teoria della differenza sessuale* nato dalla riflessione condivisa con la comunità filosofica femminile di Diotima, chiama quest'angolo buio su cui decide di fissare il proprio sguardo filosofico *La mostruosità del soggetto*.

> "uomo" è nella mia lingua termine pregno di avvertimenti. In prima istanza uomo/donna, come maschio/femmina, compaiono come tranquille coppie bipolari. Ma nel discorso che dice, ad esempio, l'uomo è mortale, l'uomo di cui qui si parla è anche donna. Anzi, non è né uomo né donna, ma il loro neutro universale. […] Questi annunci e questi avvertimenti rivelano così il segno dell'autentico soggetto del discorso: un soggetto di sesso maschile che assume se stesso ad universale. L'uomo, come sessuato maschile, porta infatti in sé la finitezza, e tuttavia, con una straordinaria parabola logica, esso, attraverso una dinamica ascendente, assolutizza tale finitezza facendola assurgere ad universalità, di modo che tale universalità, attraverso una dinamica discendente, possa anche comprendere (specificarsi) sia quel maschile finito che l'ha generata, sia l'altro sesso, il quale ora compare per la prima volta, assente dal processo logico e tuttavia da esso raccolto, inglobato, assimilato. […] Così la donna è l'altro dell'uomo e l'uomo è l'altro della donna, ma di un'alterità diversamente fondata: l'alterità dell'uomo nei confronti della donna si fonda infatti nell'uomo stesso […] L'alterità della donna viene invece a fondarsi in negativo: l'universale-neutro uomo particolarizzandosi come "uomo" sessuato al maschile si trova di fronte l'uomo sessuato al femminile, e lo dice appunto altro a partire da sé.[164]

Il soggetto mostruoso che risulta è l'uomo sessuato al femminile, che genera una mancanza di forma - quella del soggetto femminile in sé e per sé - riverberantesi per tutto il linguaggio. Per ampliare la riflessione di Cavarero, la generalizzazione del singolare maschile al neutro non genera solamente il doppio uso del termine "uomo", ma anche la formazione del vero e proprio nome di specie "umano", che si radica nell'*homo* latino, da cui deriva l'*humanitas*. Guardando oltre l'italiano, anche le lingue romanze come lo spagnolo, il francese e il rumeno ereditano la medesima coppia homo-humanitas. Così anche nella radice sassone: in tedesco da *Mann* deriva *Mensch*, mentre in inglese esiste sia la variante sassone che da *Man* deriva

[164] Adriana Cavarero, *Per una teoria della differenza sessuale*, in A. Cavarero, C. Fischer, E. Franco, G. Longobardi, V. Mariaux, L. Muraro, A.M. Piussi, W. Tommasi, A. Sanvitto, B. Zamarchi, C. Zamboni, G. Zanardo, *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987, pp. 43-44.

Mankind, sia il latinismo *humanity*. L'umanità è così nel linguaggio e nel simbolico la "specie dell'uomo". All'uomo – singolare maschile – sono inoltre culturalmente attribuite tutte le caratteristiche e i valori considerati centrali per l'umano nella cultura occidentale: la razionalità, il linguaggio, l'argomentare ordinato, il controllo delle passioni. Alle donne, uomini mancati, mancano anche, tradizionalmente, tutte le caratteristiche sopraindicate. La donna è mancante di essenza per sé, sempre definita a partire dall'uomo che la conosce solo confrontandola con sé stesso: così il simbolico patriarcale ha costruito il mito della complementarietà tra i sessi. Tutto ciò che l'uomo è, la donna non può essere, tutto ciò che l'uomo non è – i caratteri "periferici" dell'umano o quelli apertamente negativi -, è associato alla donna. Infinite coppie di opposti si sono sedimentate in questa struttura interpretativa, dagli elementi più ancestrali ed essenziali – essenza e mancanza, positività e negatività, azione e passione – alla psiche – razionalità e irrazionalità, logos e pathos – al rapporto con il mondo – società umana e mondo naturale, spesso declinato come famiglia – ai più banali codici cromatici come i fiocchi rosa e azzurri. L'analisi di Cavarero delle caratteristiche simbolico-linguistiche dei nomi dei due sessi nella cultura occidentale e dei suoi portati culturali e filosofici continua attraverso il confronto con il trascendente. Nella tradizione biblica dell'Antico Testamento sussiste una compresenza di due interpretazioni dell'origine: sulla creazione della donna esistono infatti due versioni. La prima recita, dal *Genesi:* «E Dio disse: facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza… Dio creò l'uomo a sua immagine; / a sua immagine Dio lo creò; / maschio e femmina li creò»[165], mentre la seconda versione vede una creazione in tre tempi: prima la creazione dell'uomo, poi degli animali e infine della donna a partire dalla costola di Adamo. Se la prima rappresenta un'interpretazione del trascendente davvero universale, a cui appartengono entrambe le specificazioni dei generi, la seconda riproduce l'universalizzazione del maschile a specie, dal quale gemma l'alterità del femminile. Nel secondo caso il maschile non è solo l'universale di specie ma anche il tramite con il trascendente divino, senza il quale la donna non può comunicare con Dio. Questa versione del rapporto mediato con il trascendente, come sottolinea Cavarero, è riconfermata poi nel Nuovo Testamento con l'immagine di Gesù, incarnazione del divino nel Figlio - il singolare maschile - che è tramite di redenzione per tutti gli esseri umani, uomini e donne. Nella tradizione cristiana la prima versione è citata solamente in Matteo (19, 4), mentre la seconda è citata in Paolo (1 *Cor.* 11, 8-12) e in Agostino (*De Civ. Dei*, XII, 21). Per estendere la riflessione di Cavarero, si

[165] *Genesi*, 1, 26-27.

può dire che nell'interpretazione del mondo alla radice kurganica[166] della cultura occidentale la donna è un essere la cui simbolizzazione come spazio vuoto, mancante per sé di sostanza sia sul livello dell'immanenza che su quello della trascendenza e quindi definito solo in relazione all'uomo, ha determinato sul piano linguistico la nascita e l'intreccio di significanti che rispecchiano questa struttura almeno su tre livelli: quello dell'orizzonte semantico delle parole associate alle donne, quello della rete valoriale e simbolica in cui questi termini sono necessariamente inseriti e infine quello del silenzio, la mancanza di significanti per quei significati associati all'essere per sé del sesso femminile. Si preda ad esempio l'etimologia dei termini con cui il genere sessuato al femminile stesso è indicato: "donna" in italiano deriva dal latino *domina*, la padrona e governante della casa dell'uomo; lo spagnolo *mujer* e il portoghese *mulher* derivano entrambe dal latino *mulier*, la moglie dell'uomo, mentre il francese *femme* nasce da *femina*, la femmina in senso biologico-sessuale. L'inglese sembra mostrare esplicitamente la mostruosità del soggetto: *woman* significa letteralmente *woman-man*, e deriva da un'alterazione di *wifman*, termine dell'ottavo secolo che indica "donna, servo femmina". *Woman* sostituisce i termini *wif* e *quean* dell'Old English per indicare l'essere umano di sesso femminile, rispettivamente "serva" e "padrona della casa". Il danese *vrouwmens* appartiene al medesimo ceppo di *woman*, anche qui traducibile in *woman-man*, e significa originariamente "moglie"[167]. Tutti questi nomi rimandano non a una sostanza propria ma a funzioni sociali o sessuali costruite rispetto al referente centrale, l'uomo. La nominazione della donna per sé, e tutto ciò che ne deriva, è uno degli esempi macroscopici della presenza e della portata politica degli spazi bui del simbolico.

La donna si trova così all'interno di un simbolico che si realizza in un linguaggio che non la dice, o la dice a partire dalla visione e dall'esperienza di altri. Ma si tratta dell'unico linguaggio che essa ha a disposizione. Per riprendere la domanda posta da Cavarero, «come posso

---

[166] La radice indoeuropea della cultura occidentale a cui si ascrivono le tradizioni androcratiche si è formata a partire dalle prime migrazioni di popolazioni indoeuropee, chiamate "kurgan" dal tipo di sepoltura che usavano praticare, verso l'anatolia tra il 4400 e il 4300 a. C. A partire dall'affermarsi degli studi paleoantropologici e archeologici di Marija Gimbutas a partire dagli anni '50 del secolo scorso è ora necessario, parlando di radici della cultura europea, definire a quale parte si fa riferimento: se alla cosiddetta Europa Antica (7000-3000 a.C.), caratterizzata da società non belligeranti, ginocentriche e legate al culto della Dea, oppure alle culture nate in seguito all'invasione delle aggressive popolazioni kurgan, androcratiche e belligeranti, provenienti dalle steppe tra il Mar Nero e il Caucaso. Si vedano M. Gimbutas, *Kurgan. Le origini della cultura europea*, a cura di M. Doni, Medusa edizioni, 2010 e più in generale M. Gimbutas, *La civiltà della Dea. Volume 1* e *La civiltà della Dea. Volume 2. Il mondo dell'antica Europa*, entrambi a cura di M. Pelaia, Stampa Alternativa, 2012-2013.

[167] Si veda www.etymonline.com, alla voce "woman". Etymonline è un dizionario etimologico digitale curato dal lessicografo e giornalista Douglas Harper e inserito dalla Oxford University nelle risorse più attendibili per le ricerche in campo in campo umanistico. Link specifico: https://www.etymonline.com/word/woman consultato il 3/3/2021.

allora dirmi attraverso ciò che strutturalmente non mi dice?»[168]. Si consideri questa domanda riferita non solo alle donne, ma anche ad altri gruppi sociali che si sono trovati "nascosti" nel linguaggio o che hanno sopportato di essere "detti da altri" nel linguaggio simbolico dominante. La questione è estetica e politica insieme: come uscire da un linguaggio che non "mi" conosce e non "mi" dice? Come Cavarero sottolinea, è la pura presenza dei soggetti, anche se non simbolizzata, priva di parole proprie e ricoperta di parole altrui, ad imporsi sul linguaggio come qualcosa che non può essere ignorato a lungo, un "resto" rispetto al linguaggio esistente, un'eccedenza. È questo eccedere del senso e della presenza rispetto alle parole a costituire una spinta di significazione non solo linguistica ma anche simbolica. Non solo sul puro piano linguistico ma sul piano del reale: parole unite ad azioni, pratiche, comportamenti. Anche quando questa differenza è silenziata, trattenuta in un angolo buio, compaiono dei residui, degli scarti, stranezze del linguaggio che costituiscono segnali della presenza di altro. Questi residui, queste tracce, trovano i luoghi favoriti al loro mostrarsi nell'arte[169]. Nella prosa romanzesca, in particolare, ciò che accade è che l'imitazione dell'esperienza linguistica reale è naturalmente mescolata all'invenzione artistica nel demonico. Il carattere demonico diviene così lo strumento in grado di creare accostamenti nuovi, giochi che, tramite variazioni dei rapporti tra segni e significati, significhino cose nuove. Il movimento naturale del divenire delle lingue in costante evoluzione e "crescita" è qui spostato su binari imprevisti, dilatato e radicalizzato. Le opere d'arte letterarie rappresentano allora luoghi di condensazione di presenze che spingono per nascere al linguaggio in modo nuovo. La continuità irriducibile tra reale e artistico, vero e non vero, del romanzo crea un effetto perturbante, nel senso freudiano di *das Unheimliche*, nella risposta sociale – specialmente da parte di coloro che nel simbolico dominante si trovano in una posizione di privilegio. Al contrario, in coloro che risultano cancellati nel linguaggio, questo tipo di arte ha sempre suscitato un sentire di riconoscimento: «*Art should comfort the disturbed and disturb the confortable*»[170]. Ed è in questa chiave che

---

168 A. Cavarero*, Per una teoria della differenza sessuale*, cit. p. 49.

169 Che questi "scarti" artistici del linguaggio rispetto al simbolico dominante siano sempre esistiti ma che siano o stati dimenticati o andati perduti perché utilizzavano mezzi meno resistenti al tempo o per un'azione di vera e propria cancellazione culturale è ormai un fenomeno riconosciuto. Negli ultimi decenni si è assistito ad una ricerca e ad un recupero dell'arte femminile nascosta o dimenticata, così come delle arti dimenticate di altri gruppi sociali "nascosti" al linguaggio. Per citare un esempio, si veda lo studio in cui Meg Bogin ha riportato alla luce l'esistenza e le opere di donne trovatore, cantrici dell'amor cortese, di cui era stato cancellato il ricordo nella cultura europea. Cfr. Meg Bogin, *The women trobadours. An introduction to the women poets of 12th century Provence and a collection of their poems*, Norton&Company, New York 1980, poi ripreso e ampliato in Italia da Mariri Martinengo, *Le trovatore. Poetesse dell'amor cortese*, Libreria delle donne di Milano, Milano 1996 e Id, *Le trovatore II. Poetesse e poeti in conflitto*, Libreria delle donne di Milano, Milano 2001.

170 L'artista di strada Banksy ha così reinterpretato a proposito dell'arte la frase che lo scrittore e vignettista americano Finley P. Dunne aveva formulato nell'ultima decade dell'Ottocento sul *Chicago Evening Post* per indicare il dovere morale del giornalismo verso la società: «Comfort the afflicted and afflict the comfortable».

risulta più sensato interpretare il fenomeno storico-sociale per cui il romanzo ha avuto sin dal Settecento moltissima fortuna tra le donne, sia come autrici che come lettrici, e per contro moltissime critiche da parte delle componenti "moralizzatrici" della società che assumono il ruolo di guardiani del simbolico dominante.

È proprio a partire dal «romanzo richardsoniano» della seconda metà del Settecento che Ellen Moers, nel suo studio sui caratteri specifici della letteratura femminile inglese, francese e americana degli ultimi duecento anni, riconosce il cambiamento radicale del ruolo delle donne nel simbolico attraverso lo strumento del romanzo verso «la possibilità di realizzarsi, di influire sugli altri ed essere decentemente retribuite»[171]. Attraverso la letteratura, che fosse poesia o, soprattutto, romanzo, le donne ebbero la possibilità di presentare la propria esperienza del mondo, di introdurre la propria narrazione a fianco della narrazione maschile predominante. Queste "nuove parole" si mossero sia nella direzione di creare nuove rappresentazioni delle donne nella letteratura e nella società - rappresentazioni di donne ad opera di donne che interrompessero la tradizione dell'essere "dette da altri" e presentassero una visione diversa - sia nella direzione di portare l'esperienza e l'interpretazione del mondo delle donne nella società. Quelli che nacquero erano soprattutto romanzi da e per le donne, dove fosse possibile un riconoscimento. È stata Virginia Woolf a individuare in *Jane Eyre* un romanzo profondamente femminista, che rappresentava l'opposto dell'immagine letteraria – e sociale – della donna, le cui più ampie descrizioni sono contenute in *Giulia, o la nuova Eloisa* (1761) e nel capitolo dedicato a Sofia dell'*Emilio* (1762) di Rousseau. Mary Wollstonecraft, scrittrice e femminista, criticava la differente rappresentazione dei personaggi maschili e femminili nei romanzi: se gli uomini possono avere caratteri diversi, collerici o ottimisti, allegri o seri, dominatori o sottomessi, scriveva, «le donne devono essere tutte livellate, dalla mitezza e dalla docilità, in un unico personaggio di cedevole dolcezza e garbatissima compiacenza». Non è il caso di Jane Eyre, di Catherine Earnshaw, di Aurora Leigh e di molte altre eroine create dalle donne. Per accorgersene basta dare un'occhiata a una delle prime descrizioni del personaggio di Jane Eyre all'inizio del romanzo che prende il suo nome:

> Ero fuori posto a Gateshead Hall; io, là, ero come nessuno; non v'era la benché minima armonia con la signora Reed o con i suoi figli, o la sua trascelta servitù. E se loro non mi amavano, be', io li amavo altrettanto poco. Non erano certo costretti a guardare con simpatia un essere che non provava alcun moto d'affezione verso alcuno di loro; un essere diverso, a loro opposto quanto a

[171] Ellen Moers, *Grandi scrittrici, grandi letterate*, Edizioni di Comunità, Milano 1979, p. 9.

> carattere, capacità e inclinazioni; un essere inutile, inetto a servire al loro interesse o ad aggiungere qualcosa al loro piacere; un essere assolutamente fastidioso, il quale nutriva in sé i germi dell'indignazione per come essi lo trattavano, e del disprezzo per come lo giudicavano. Sapevo che, se fossi stata una bambina vivace, brillante, spensierata, bella e sfrenata, la signora Reed avrebbe accettato la mia presenza con una maggior compiacenza; i suoi figli avrebbero provato per me quei sentimenti di cordialità che si mostrano ai propri simili; e i domestici sarebbero stati meno pronti a fare di me il capro espiatorio di tutto ciò che accadeva nella stanza dei bambini.[172]

Per ciò che riguarda il presentare il punto di vista dell'esperienza femminile, la letteratura romanzesca creata dalle donne ha avuto – e, potremmo dire, mantiene ancora oggi – caratteri specifici che la distinguono dai romanzi scritti da uomini, a volte costituendo una vera e propria corrente in aperto contrasto con essi. È il caso di quello che Moers ha chiamato il «realismo femminile» nella letteratura inglese nel trattare, ad esempio, la questione del denaro. Invece di essere descritto in termini vaghi di "ricchezza", le scrittrici di epoca vittoriana, prima fra tutte Jane Austen, citano espressamente le cifre delle rendite, le occupazioni, il lavoro. Scrive Moers,

> Per la verità l'argomento compare così di rado nelle generazioni ottocentesche di narratori inglesi, dopo la Austen, che si crederebbe – ma non è vero – che la possibilità di mantenersi con un lavoro semplicemente non esistesse per le classi medie […]. Per molto tempo ancora dopo che l'idea era ormai diventata un mito, l'ombra delle Grandi Speranze oscurò l'argomento «lavoro» anche nei romanzieri vittoriani.[173]

Le donne scrivono di denaro, gli uomini no. Le donne associano il denaro non solo al lavoro con cui viene guadagnato, ma soprattutto al matrimonio. L'esperienza insegna loro infatti che nella società inglese dell'Ottocento non vi sono modi "rispettabili" per le donne delle classi medie, e tantomeno aristocratiche, per guadagnare denaro, se non attraverso un "buon matrimonio". Si mostra così nei romanzi dell'epoca uno degli elementi della disparità di esperienza di vita tra uomini e donne: tacciate di "volgarità" e "cinismo" dagli scrittori e dai critici, le scrittrici inglesi come Elizabeth Gaskell, Catherine Gore, George Eliot e Charlotte Brontë rispondono difendendo la propria idea di realismo. Scrive la Brontë: «A Mr. Lewes non piace

[172] C. Brontë, *Jane Eyre*, Giunti/Bompiani, Firenze-Milano 2019, pp. 35-36.
[173] E. Moers, *cit.*, p. 121.

il capitolo di apertura [di *Shirley*] … È forse disgustoso o volgare? *No, è reale*»[174]. Il matrimonio *in primis* è quindi restituito in una luce molto meno "romantica" dalle scrittrici rispetto agli scrittori, ma l'interesse femminile per il realismo non si ferma a questo. Studiose del reale anche attraverso articoli di giornale, inchieste, documenti ufficiali e libri di settore, le donne sono le prime a rappresentare i disagi della società industriale inglese, francese e americana, così come a prendere le parti degli oppressi, di cui comprendono e sentono di condividere la condizione[175]. L'esempio più evidente è costituito da *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe, che scatenò un vero e proprio sollevamento dell'opinione pubblica contro lo schiavismo ed è riconosciuto come uno dei fattori culturali che portò allo scoppio della Guerra Civile americana e all'abolizione della schiavitù. Pare che lo stesso presidente Lincoln, ricevendo la Stowe alla Casa Bianca, abbia esclamato «È lei la piccola donna che ha fatto questa grande guerra?». Ma la schiavitù non fu il primo né l'unico tema di oppressione sociale a cui le scrittrici si dedicarono: i primi "romanzi di fabbrica" furono infatti scritti da donne[176]. L'impegno sociale era divenuto un carattere riconoscibile della letteratura femminile dell'Ottocento.

> Nel primo Ottocento il romanzo e la poesia costituivano per le donne le uniche armi di azione sociale: la letteratura era per loro pulpito, tribuna, accademia, comitato e parlamento. «Voglio ottenere qualcosa con la penna» dichiarava Harriet Martineau «perché alla donna non è consentito nessun altro mezzo per intervenire nella politica».[177]

Sarà Virginia Woolf a racchiudere in un'età letteraria questa generale tendenza all'impegno sociale delle scrittrici dell'Ottocento inglese, francese e americano: l'«età epica», che per Moers si apre proprio con l'affermazione della Martineau, nel 1832.

---

[174] *Ivi*, p. 132. Corsivo dell'autrice. Charlotte Brontë scrisse così ai suoi editori per rispondere alle critiche che George Henry Lewes mosse al suo romanzo *Shirley*, uscito nel 1849. Il romanzo si apriva con queste affermazioni «Se credete… che vi aspetti qualcosa di anche lontanamente simile a una storia romanzesca vi sbagliate completamente. Pensate di trovare sentimentalismo, e poesia, e *rêverie*? Vi attendete la passione, e l'eccitazione, e il melodramma? Frenate l'attesa, e riportatela a un basso livello. Davanti a voi sta qualcosa di reale, freddo e solido; così poco romantico come il lunedì mattina, quando tutti quelli che lavorano si svegliano con la consapevolezza di doversi alzare e riprendere i propri impegni», *Ivi*, p. 131-132.

[175] Scrive Moers, «fin dall'Ottocento si concepiva come un parallelo della capanna dello zio Tom quello "spazio proprio" che nel Novecento Virginia Woolf avrebbe ancora dovuto reclamare per le donne» *Ivi*, p. 38. In effetti l'associazione tra la condizione della donna e la schiavitù dei neri era un tema frequente nei *pamphlet*, negli articoli di giornale e nei libri che sostenevano la liberazione delle une e degli altri, come ad esempio in *Woman in the Nineteenth Century* (1843) di Margaret Fuller.

[176] Cfr. Moers, *cit.* p. 49 e segg.

[177] *Ivi*, p. 44.

Infine, pur spostandosi al di fuori della parentesi temporale e geografica di Moers, non si può non citare il caso dell'invenzione simbolica rivoluzionaria di Christa Wolf, che con *Premesse a Cassandra* (1983)[178], *Cassandra* (1983), *Medea. Voci* (1996) e *L'altra Medea* (1999) ha rovesciato la prospettiva narrativa dell'*Iliade* e del mito tragico raccontando dal punto di vista delle donne dei popoli vinti. Creando nuovi epiteti per gli eroi - primo fra tutti Achille «la bestia» - e intrecciando il mito alla narrazione di elementi molto più realistici – il dominio sull'Ellesponto come vero motivo dello scoppio della guerra, l'uso del potere del Tempio in accordo o in opposizione al potere del Palazzo a Troia, le comunità femminili dissidenti dello Scamandro - Wolf attua un cambio di prospettiva sia sul piano letterario che sul piano simbolico, strappando la vicenda al mito.

> Su Troia aleggia il rifiuto degli apparati polizieschi, le sue mura assomigliano al «muro» [di Berlino], il rifiuto della guerra confina con la proposta (all'est), che affiora nelle «lezioni», di un «disarmo unilaterale» (malgrado l'amministrazione Reagan). La critica al principio del Terzo escluso, che in Cassandra riassume un sapere fondato sulla violenza, si salda alla proposta agli intellettuali (pure raccontata nelle «lezioni») di cessare ogni collaborazione scientifica con apparati che programmino la guerra.[179]

Cassandra, Marpessa, Pentesilea, Priamo, Achille, Eumelo divengono punti di vista realistici e attuali, la guerra di Troia assume il ruolo di metafora del contemporaneo.

Per tornare quindi alla descrizione delle caratteristiche estetiche e politiche della prosa romanzesca, ho voluto citare la situazione delle donne nel linguaggio simbolico e alcuni elementi storici dello stretto rapporto tra il romanzo e le donne per mostrare come proprio il carattere demonico della prosa del romanzo sia in grado, scivolando tra vero e non-vero, reale e artistico, di costituire uno strumento di invenzione simbolica e di azione politico-culturale. Attraverso la prosa romanzesca è possibile ai gruppi minoritari delle società di "dire le proprie parole", di inserire il proprio discorso nel linguaggio simbolico dominante, creando uno spostamento culturale e politico. Ho scelto di citare le donne, la cui tradizione ottocentesca si è da allora sviluppata in molte forme e rappresenta tutt'ora un elemento letterario di forte critica politica – si pensi ai recenti *Il racconto dell'ancella* e *I testamenti* di Margaret Atwood, a *The Power* di Naomi Alderman, e ai meno recenti *La mano sinistra delle tenebre*, *I reietti dell'altro*

---

[178] Le *Premesse a Cassandra. Quattro lezioni su come nasce un racconto*, nascono dalle quattro conferenze che Wolf fu invitata a tenere per l'Università di Francoforte nel 1982.
[179] Anita Raja, *Introduzione* in Christa Wolf, *Cassandra*, edizioni e/o, Roma 1984, p. 11.

pianeta e *Il mondo della foresta* di Ursula Le Guin – perché il demonico del romanzo è stato uno strumento riconoscibile di affermazione linguistico-simbolica. Ma è accaduto e accade anche per molti altri gruppi sociali oppressi, come la comunità afroamericana rappresentata nei romanzi dell'esplosione artistica del Rinascimento di Harlem o le letterature decoloniali. La prosa romanzesca non ha quindi, ritornando a Bachtin, il solo potere di rappresentare attraverso il linguaggio i rapporti tra i gruppi maggioritari e minoritari di una società nel presente e nel passato, ma anche, come demone del linguaggio, di cambiarli.

3.2 Il senso della Fine

«Il tempo non può esistere senza l'anima (che lo misura)»[180]. Con questa citazione dalla *Fisica* di Aristotele Frank Kermode apre la sua riflessione critica: *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* [*The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, 1966-'67][181]. Due fra gli elementi di apertura del testo costituiscono gli assi cartesiani del rapporto tra l'opera di Kermode e questo percorso di riflessione sul romanzo. Il primo è la citazione da Aristotele, che rimanda al ruolo chiave di alcuni passi della *Poetica*. Il secondo è il sottotitolo originale: *Studies in the Theory of Fiction*. Se oggigiorno nel campo della critica letteraria il termine *Fiction* avrebbe segnalato immediatamente il riferimento alle riflessioni sul tema della *Fictionality* nel campo del linguaggio e del discorso artistico - e per questo avrebbe probabilmente mantenuto il termine inglese anche in traduzione -, alla fine degli anni '60 questa corrente di studi non aveva preso ancora sufficientemente corpo per essere citata. Kermode non solo dichiara la propria affinità con lo studio della narrazione letteraria in chiave di *fiction*, ma, all'interno del testo, costruisce anche una connessione fra campi che allora non si consideravano naturalmente legati: la «teoria delle finzioni letterarie» e la «teoria delle finzioni in generale»[182].

Il concetto aristotelico a cui Kermode fa riferimento come fondamento della sua trattazione è il *mythos*, il racconto o la trama, che svolge un ruolo indispensabile nel rendere possibile la catarsi delle passioni e la funzione di "medicina sociale" della tragedia. Delle sei parti che la compongono secondo Aristotele, «grazie a cui la tragedia ha una propria qualità»[183], il *mythos*

[180] Aristotele, *Fisica*, 223a, 22.
[181] Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972.
[182] *Ivi*, p. 50 e segg.
[183] Aristotele, *Poetica*, 50a, 6-7.

rappresenta uno dei tre caratteri del *come* dell'imitazione, insieme al *logos* (linguaggio e pensiero) e all'*ethos* (i caratteri). Tuttavia Aristotele lo eleva sopra ogni cosa:

> il più importante di questi elementi è la composizione dei fatti. La tragedia è infatti imitazione non di uomini ma di azioni e di modo di vita; non si agisce dunque per imitare i caratteri, ma si assumono i caratteri a motivo delle azioni; pertanto i fatti, cioè il racconto, sono il fine della tragedia, e il fine è la cosa più importante di tutte. […] Principio dunque e quasi anima della tragedia è il racconto[184]

È la trama a condurre al *telos* della tragedia: la catarsi. Questo sconvolgimento che genera una nuova profonda consapevolezza non può essere provocato né con l'esempio che deriva dalla rappresentazione di soli caratteri nobili, né dal puro ragionamento frutto della filosofia o dei discorsi morali. Riecheggia di nuovo, qui, la distinzione tra Epistéme e Alètheia. La catarsi è l'attimo di profondo riconoscimento che non si può possedere – e perciò va continuamente praticato - e non si può raggiungere né con l'imitazione esteriore né con il ragionamento: si possono solo predisporre le condizioni migliori perché si verifichi. La *Poetica* di Aristotele in questa prospettiva può essere letta come una ricerca, una strategia di preparazione, al mostrarsi dell'Alètheia.

Della «composizione dei fatti», o racconto, lo Stagirita dà una regola fondamentale: deve rappresentare un intero. E poiché si imitano le azioni, che non hanno carattere statico ma in divenire, l'intero non può essere tutto omogeneo ma deve possedere tre parti distinte: l'inizio, la metà e la fine. Le tre parti sono fra loro organicamente correlate.

> Principio è ciò che esiste senza venire necessariamente dopo qualcosa d'altro, ma dopo cui qualcosa d'altro necessariamente o per lo più c'è o si produce. Fine, al contrario, ciò che esiste necessariamente o per lo più dopo qualcosa d'altro, e dopo cui non c'è null'altro. Mezzo è ciò che viene dopo altro ed è seguito da altro.[185]

È questa basilare suddivisione in tre parti che Kermode riprende, da cui si avvia il suo studio sul ruolo della Fine nelle *fiction*, sia che si tratti di romanzi, di narrazioni di sé o interpretazioni del reale, sia, soprattutto, nell'intersezione fertile di rimandi fra questi tre ambiti. *Fiction* in questa chiave è assimilabile al concetto odierno di "narrazione" – narrazioni letterarie, narrazioni di sé o narrazioni del reale. Va sottolineato che Kermode compie una variazione

---

[184] *Ivi*, 50a, 15-39.
[185] *Ivi*, 50b, 26-31.

rispetto alla teoria aristotelica: se nella *Poetica* le tre parti hanno tutte la stessa importanza, lo studioso britannico considera la Fine come prevalente sulle altre. È a partire dalla Fine che si organizza retrospettivamente l'organicità dell'intero, così come è solo dopo che il tempo è trascorso che l'anima può farne "misura"[186].

A generare il bisogno di narrazioni escatologiche è, per lo studioso britannico, lo stato esistenziale in cui ciascun essere umano si trova gettato, e cioè *in medias res*:

> Gli uomini, come i poeti, quando nascono irrompono «nel mezzo», *in medias res*; muoiono anche *in mediis rebus* e, per dare un senso al loro breve respiro, hanno bisogno di crearsi una fittizia armonia fra inizio e fine, che poi vuol dire dare un significato alla vita e alla poesia. La Fine che immaginano rifletterà le loro insopprimibili preoccupazioni intermedie. Essi la temono; l'hanno sempre temuta: la Fine è l'immagine della loro morte. (Forse è per questo che ogni rappresentazione della fine, in narrativa, ha sempre avuto il significato […] di una liberazione catartica).[187]

Se la Fine rappresenta la concentrazione dei timori del periodo intermedio, essa è anche la chiave attraverso cui, con un rimbalzo di proiezioni molto peculiare, si interpreta l'adesso, si ricostruisce il prima e si progetta il dopo. Questo movimento di rimbalzo proietta incertezze e preoccupazioni presenti – ma, aggiungerei, anche aspirazioni – nel momento della Fine, per poi proiettare il sé, o «un minuscolo e umile numero di eletti»[188], oltre l'immagine di essa, in un tempo fuori dal tempo da cui guardare e comprendere retrospettivamente l'intero che si è creato. L'anelito a cui questa operazione risponde è la possibilità di uscire dal "mezzo" per poter costruire un intero di cui conoscere inizio e fine e, con essi, un orientamento all'azione e al pensiero, in altre parole le "regole" di quel gioco che si gioca una volta sola: la vita. Grazie alla Fine, è possibile trasformare il tempo: da semplice *kronos*, tempo che scorre, a *kairos*, momento o «stagione»[189], secondo i termini usati da Kermode. Il *kairos* possiede un'affinità con la *durée* bergsoniana, è un intervallo temporale investito di senso, ma si differenzia da essa per la centralità assunta nell'organizzazione – così come nella definizione stessa dei suoi limiti – dall'immagine della Fine.

La creazione di narrazioni che suddividano lo scorrere temporale in insiemi finiti con un senso proprio è un processo di immaginazione che gli esseri umani applicano uniformemente

---

186 Questo non è, evidentemente, il senso in cui Aristotele intendeva la frase tratta dalla sua *Fisica*, ma è il senso in cui Kermode ha voluto interpretarla per legarla al proprio testo.
187 F. Kermode, *cit.* p. 19.
188 *Ivi*, p. 20.
189 *Ivi*, pp. 62-63

nella propria relazione con il reale. Il tempo dell'esperienza è interamente misurato, con numerazioni differenti a seconda dei popoli, dagli istanti più piccoli, espressi in millisecondi, alle giornate, alle settimane, mesi, stagioni, anni, secoli, millenni. Allo stesso tempo, è presente una misurazione che intreccia la matematica alla cultura: la Storia è suddivisa in epoche, decadi o secoli, che spesso hanno inizio e fine non solo precisi (e spesso non coincidenti con lo scattare delle decine o delle centinaia), ma anche particolarmente significativi: essi determinano il "carattere" del secolo o dell'epoca perché sono la loro "origine" e la loro "fine". Parimenti, suddividiamo il tempo della nostra vita in "epoche" o "stagioni", scandendo la sua acquisizione di senso per noi. Sono tutte, scrive Kermode, strutture di sintesi, che accomunano tanto le storiografie reali che le narrazioni di finzione. Riprendendo le riflessioni di Hannah Arendt, lo studioso afferma che l'autorità di cui era portatore il mito come storia delle origini è stata sostituita dall'autorità della Storia nella cultura occidentale, dalla creazione, cioè, di una narrazione complessiva dell'accaduto che riconducesse la molteplicità divergente dei valori, dei pensieri contraddittori e delle autorità in conflitto a uno «sviluppo lineare dialetticamente consistente»[190]. «La Storia, così considerata» scrive Kermode, «è un sostituto di tipo immaginario dell'autorità e della tradizione; stabilisce armonie fra passato presente e futuro, fornisce di significati la pura e semplice cronicità»[191].

È significativo addentrarsi nel tema dell'affinità tra Storia e narrazione, tema che Kermode accenna ma non approfondisce. Risulta infatti quanto mai congrua la tesi già sostenuta da Benedetto Croce: la Storia è «la *rappresentazione* dello svolgimento, la rappresentazione delle cose umane in quanto si svolgono nel tempo; e, come tale, è lavoro d'arte»[192]. La Storia e le storie – le lingue latine già lo sottintendono nelle loro grammatiche - si trovano in continuità, scivolando l'una nelle altre. Per quanto la Storia sia stata reinventata come *Scienza nuova* sotto la stella del razionalismo e subisca il continuo tentativo di farne una scienza esatta attraverso l'infatuazione per il dato matematico e la "certificazione", essa è e rimane una forma di narrazione che non può esimersi dal rappresentare il reale attraverso un velo – seppur minimo – di finzione. Non c'è Storia senza interpretazione e non c'è interpretazione che non costruisca una forma di narrazione del reale. Al contempo, la narrazione letteraria si è fatta spesso carico del difficile compito di restituire la realtà di un'esperienza storica. È stata la narrazione - e nello specifico il romanzo - ad essere scelta dai testimoni per raccontare la "verità" ai

190 *Ivi*, p. 72.
191 *Ibidem.*
192 Benedetto Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, Adelphi, Milano 2017, p. 34. Corsivo dell'autore.

posteri, perché in grado di superare quei limiti dovuti all'oggettivazione della scienza storica che hanno il difetto di ricondurre qualsiasi evento – anche il più catastrofico o traumatico – ad una rappresentazione razionalista. Un razionalismo che suddivide in categorie causali e concatenazioni deterministiche e costruisce così una visione conciliatoria, perdendo la capacità di cogliere l'eccezionale. Il romanzo si situa allora sul crocevia tra Storia e storie, mettendo in luce il nodo problematico che le lega al concetto di verità. Ho già citato nei primi capitoli l'esempio di Primo Levi. Qui vorrei proporre la figura di Tim O'Brian, scrittore americano contemporaneo che racconta la sua esperienza della guerra del Vietnam. In *The Things They carried: a Work of Fiction* (1990) O'Brian intreccia al racconto riflessioni – o meglio, asserzioni - sulla necessità di raccontare le verità crude, come quelle della guerra, attraverso la narrazione romanzesca. Riportandone alcune:

> A thing may happen and be a total lie; another thing may not happen and be truer than the truth.[193]

> In any war story, but especially a true one, it's difficult to separate what happened from what seemed to happen. What seems to happen becomes its own happening and has to be told that way. The angles of vision are skewed. When a booby trap explodes, you close your eyes and duck and float outside yourself. When a guy dies, like Curt Lemon, you look away and then look back for a moment and then look away again. The pictures get jumbled; you tend to miss a lot. And then afterward, when you go to tell about it, there is always that surreal seemingness, which makes the story seem untrue, but which in fact represents the hard and exact truth as it seemed.[194]

> I want you to feel what I felt. I want you to know why story-truth is truer sometimes than happening-truth.[195]

Risulta immediatamente evidente che non è possibile distinguere due estremi: storia e narrazione, vero e falso, oggettività e invenzione. Voler differenziare il vero dal falso in queste

[193] "Una cosa può essere accaduta ed essere completamente falsa; un'altra cosa può non essere mai accaduta ed essere più vera della verità." Tim O'Brian, *The Things They carried: a Work of Fiction*, Mariner Books, Boston 2009, p. 179.
[194] "In ogni storia di guerra, specialmente in una vera, è difficile separare quello che è accaduto da quello che sembra sia accaduto. Ciò che sembra sia accaduto diventa accadimento esso stesso ed è così che dev'essere raccontato. Le angolature sono distorte. Quando uno stupido tizio esplode, tu chiudi gli occhi e schivi e galleggi fuori di te. Quando un ragazzo muore, come Curt Lemon, tu volti gli occhi, poi torni a guardare per un momento e poi volti lo sguardo di nuovo. L'immagine diventa confusa; tendi a perderti parecchio. E dopo, quando vai a raccontarlo, c'è sempre quell'apparenza surreale che fa sembrare la storia non vera, ma che in realtà rappresenta l'esatta e dura realtà così com'è stata". *Ivi*, p. 151. Traduzione personale dal gergo dell'autore.
[195] "Voglio che sentiate quello che io ho sentito. Voglio che sappiate perché la verità-narrazione a volte è più vera della verità-accadimento". *Ivi*, p. 373.

narrazioni manca di cogliere la complessità, sollevando subito una domanda: vero rispetto a cosa? Alla testimonianza piana dei fatti esterni accaduti? O vi sono compresi anche fatti interni, sensazioni surreali, impressioni distorte? Quale di queste parti dell'esperienza del "fatto" sono più vere? Quali, soprattutto, restituiscono maggiormente nella narrazione la comprensione di ciò che è accaduto? Parafrasando O'Brian, a volte raccontare ciò che non è accaduto rappresenta l'unico modo per far capire davvero a chi non c'era ciò che è accaduto oltre la superficie delle cose. Quello che lo scrittore americano testimonia con tanta chiarezza è a mio parere la sensazione di uno scarto tra narrazione di stampo storiografico incentrata sull'Epistéme, cioè costruita secondo criteri oggettivi ed esterni di verità per creare una successione di eventi che risulti comprensibile e "abbia un senso", e narrazione che abbraccia il nucleo dell'esperienza fino al surreale, con l'obbiettivo non tanto di restituire i fatti ma di trasmetterne la sensazione profonda e non logica. Il primo tipo di narrazione fa riferimento a categorie interpretative preesistenti – e necessariamente culturali. Il secondo tipo di narrazione, la narrazione letteraria, è invece quella che attraverso l'imitazione dell'esperienza nella sua più cruda e insensata purezza vuole aprire lo spazio a un'esperienza più profonda del reale, anteriore alla codificazione interpretativa: all'Alètheia. Questa apertura rende il linguaggio in grado di accogliere il nuovo, l'inatteso, l'impensabile, attraverso l'invenzione. Se la Storia e la letteratura sono entrambe forme di sintesi narrativa del reale – e per questo implicano necessariamente quote più o meno ampie di interpretazione soggettiva e di finzione -, è possibile creare fra loro una distinzione più sottile della semplice opposizione tra realtà e finzione, tra verità e falsità, attraverso l'individuazione del loro posizionamento nel linguaggio e nel simbolico. Separando il concetto di verità nelle sue articolazioni è possibile creare un nuovo orizzonte di interpretazione che ponga le narrazioni su un continuum, distinguendole a partire dal tipo di verità cui fanno riferimento, e quindi ne abbracci la problematicità. Una tale distinzione permetterebbe di risolvere due tipologie di ambiguità. La prima è l'ambiguità che riguarda la presunta oggettività del "fatto" accaduto. Poiché il fatto accade nell'intreccio della relazione fra essere umano e mondo, è ingenuo presupporre una qualche oggettività: l'esperienza sarà sempre l'esperienza *di qualcuno*, e come tale soggettiva e parziale. Fondare il carattere di verità di una narrazione non su una presunta – e necessariamente fallace – oggettività ma sulla relazione soggettiva con l'esperienza vuol dire accogliere la complessità in cui questa relazione esistenziale ci implica. La seconda ambiguità è quella fra la Storia per come è, e cioè una narrazione che situata al crocevia tra l'esperienza e l'interpretazione di essa a partire da categorie preesistenti di comprensione del reale, e la Storia nel suo ruolo

rispetto alla cultura, cioè come narrazione d'autorità, racconto oggettivo e "vero" del passato. Nel primo caso si osserva quale modalità narrativa o di sintesi la Storia utilizzi per costituirsi, in quale posizione si ponga nel linguaggio rispetto al reale. La storiografia tradizionale, si diceva, risponde attualmente a una rifondazione razionalista che fa dell'Epistéme il proprio modello di riferimento cercando la costruzione logica di un senso lineare dei fatti accaduti, una sintesi comprensibile e generale, la cui importanza precede l'importanza della vicinanza all'esperienza. Questa predominanza delle categorie interpretative logiche è visibile ad esempio nella selezione dei "dati" ritenuti significativi[196]. Ma non è questa l'unica possibilità di sintesi e selezione, di posizionamento nel linguaggio, né l'unica che possa dirsi "vera". Nel secondo caso è invece problematizzato il rapporto tra l'autorità attribuitale e la sua relazione con l'Alètheia, la verità dell'esperienza in quanto tale. Quell'autorità che, come scrive Arendt e Kermode riprende, fa della Storia un «sostituto di tipo immaginario della tradizione». In questo secondo caso il valore di verità della sua narrazione è dovuto *in primis* al ruolo simbolico di questa autorità e alle sue caratteristiche, e solo secondariamente al rapporto con l'esperienza. Storia e narrazione, come strutture di sintesi, non possono essere tra loro assolutamente disgiunte, ma possono essere poste in una costellazione che, facendo riferimento alle forme della verità – cioè ai posizionamenti nel linguaggio rispetto all'esperienza -, problematizzi la complessità del loro rapporto con il reale.

Tornando a *Il senso della fine*, l'analisi dello studioso britannico procede creando un collegamento tra le narrazioni letterarie e le narrazioni collettive del reale per sostenere che le immagini della Fine costruite collettivamente determinano lo stare nel mondo di una società, il suo interpretarsi e il suo movimento verso un futuro, le cui possibilità sono già immaginate e catalogate. L'immagine dell'Apocalisse, che l'autore prende in esame, sarebbe all'origine del «mito della Crisi» in cui la società occidentale si autorappresenta e all'interno del quale crea le proprie sottocategorie di narrazione. La cultura occidentale ha interiorizzato l'Apocalisse fino a trasformarla da evento imminente a categoria immanente, mutando il tempo presente in un costante momento di transizione degenerativa. Che il nostro "secolo" (intendiamolo nel senso ampio del "tempo in cui viviamo") rappresenti l'ultimo passo prima dell'inevitabile catastrofe è un concetto dato per assodato dagli europei, per un motivo o per l'altro, sin dal Seicento. All'interno di questa rappresentazione del reale le narrazioni individuali o collettive

[196] A questo proposito faccio riferimento alle critiche mosse alla storiografia tradizionale da Maria Milagros Rivera-Garretas in *Il metodo vivente*, in Comunità di storia vivente di Milano, *La spirale del tempo. Storia vivente dentro di noi*, Moretti&Vitali, Bergamo 2018, pp. 141-147 e Id, *La diferencia sexual en la historia*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia 2005.

in grado di creare interi temporali immaginari per dare significato alla sensazione dell'eterna transizione degenerativa sono state fortemente desiderate, create e rincorse. Aggiungerei quindi alla teoria di Kermode che l'interiorizzazione dell'Apocalisse ha determinato di fatto uno spostamento dell'attenzione dalla "Fine" al "mezzo". Le immagini della Fine restano senz'altro al centro del processo di continua creazione di interi narrativi come principio ordinante, ma sono generate proprio a partire da una spinta interiore accentuata dalla sensazione di trovarsi "nel mezzo" di un'eterna transizione verso la catastrofe.

Prima di restringere il campo sul rapporto tra il romanzo e la Fine, è necessario definire in maniera più chiara le caratteristiche del processo di creazione di narrazioni della Fine che ogni essere umano intraprende nella propria relazione con il mondo. La creazione di narrazioni – personali, letterarie o collettive – implica infatti il formarsi di un'immagine della Fine che non può avvenire una volta per tutte. Se così fosse, il processo sottintenderebbe una totale scissione dell'individuo dal divenire del mondo reale. Nella maggior parte dei casi si tratta di un processo in continuo aggiustamento e riscrittura, che Kermode ha chiamato «teoria della consonanza».

> Gli uomini che sono "nel mezzo", fanno considerevoli investimenti della loro immaginazione in disegni ideali coerenti, in modelli, cioè, che, per avere una fine, rendono possibile una giusta consonanza con le origini e con la "metà". È per questo che l'idea della Fine non potrà mai essere smentita definitivamente. Nello stesso tempo, però, gli uomini sentono anche, quando sono svegli e lucidi, il bisogno di mostrare un rispetto deciso per le cose così come stanno; di qui la necessità ricorrente degli aggiustamenti con la realtà.[197]

L'oscillazione tra «credulità» e «scetticismo» della teoria della consonanza permette di riconoscere nel processo di continua creazione e modifica delle narrazioni una pratica di vicinanza all'esperienza. La pratica di narrazione implica *in primis* la creazione di una struttura interna, la sua forma: la creazione, cioè, di quelle connessioni necessarie tra inizio, metà e fine di cui Aristotele parlava a proposito del *mythos*. Se nel capitolo precedente sulla prosa ci siamo occupati della "forma esteriore" della narrazione – in questo caso, del romanzo – questo capitolo si concentra invece sulla "forma interiore", costruita a partire dalla Fine. La forma interiore ha la peculiarità di non determinare unicamente il qui e ora, come in un'enunciazione linguistica, ma di protendersi nel passato e nel futuro costruendo, nel primo caso,

[197] F. Kermode, *cit.*, pp. 30-31.

una selezione e un ordinamento dei fatti accaduti secondo un principio d'interpretazione; nel secondo caso proiettando aspettative ragionevoli a breve o lungo termine in base a quello stesso principio. Il principio, il *trait d'union* dell'intera narrazione, è per Kermode derivato dall'immagine della Fine.

Rispetto alla pratica narrativa costante che gli esseri umani producono in relazione al mondo per trarne un senso, il romanzo costituisce una sorta di "palestra di allenamento". Attraverso la lettura non solo apprendiamo diverse possibili interpretazioni del reale che possiamo fare nostre, ma sviluppiamo la nostra capacità di produrne di "migliori". L'aspetto caratteristico dei romanzi di successo che divengono classici – ma anche di alcuni *best-sellers* temporanei - è che la peripezia che costituisce il loro *mythos*, la loro trama, non può rifarsi ad un'immagine della Fine convenzionale, già conosciuta. Il loro fascino deriva proprio da un inganno delle aspettative: crediamo di conoscere la Fine, e insieme ad essa le linee di sviluppo della trama, ma proviamo piacere nell'essere confutati e ricondotti a una nuova narrazione, verso una diversa Fine. Gli studi recenti dello sviluppo delle capacità cognitive hanno inoltre riconosciuto nel *pretend play*[198] - la creazione di un mondo ordinato e parallelo a quello reale - uno dei meccanismi fondamentali dell'apprendimento dei bambini. Si può riconoscere nelle narrazioni letterarie in generale, e nel romanzo in particolare, l'evoluzione di questo fenomeno in un comportamento che evidentemente continua per tutta la vita attraverso la ricerca di storie. Il romanzo si inscrive in questo bacino di apprendimento come pratica di educazione permanente. C'è un ampio bacino di studi delle scienze cognitive e del *Literary darwinism* che si è occupato di dimostrare il guadagno cognitivo della letteratura e la sua funzione evoluzionistica, il suo contributo a una maggiore "efficienza" della specie[199]. Per tornare a Kermode, l'oscillazione che naturalmente si stabilisce tra narrazione e reale secondo la teoria della consonanza, diviene nel romanzo una dialettica infinita di credulità, scetticismo e nuova credulità a una narrazione differente.

> Quanto più audace è la peripezia, tanto più ci accorgeremo che il romanzo considerato rispetta il nostro senso della realtà; e con ancora maggiore certezza sapremo che è uno di quei romanzi che,

[198] Cfr. Alan Leslie, *Pretense and representation: The origins of "theory of mind"*, in "Psychological Review", 4/94, 1987, pp. 412-426; Id. *Pretending and believing: Issues in the theory of ToMM*, in "Cognition", 50, 1994, pp. 211-238; Id. *How to acquire a representational theory of mind*, in D. Sperber (a cura di), *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 197-223.

[199] A questo proposito M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, *op. cit.* L'autore costruisce un'approfondita ed esauriente panoramica sul recente campo di studi, a cui dà il nome di «biopoetica», che intreccia teoria della letteratura e studi scientifici sull'evoluzione cognitiva.

sconvolgendo il tradizionale equilibrio delle nostre ingenue aspettative, ci stimolano con delle scoperte, con qualcosa di *reale*.[200]

La "realtà" a cui il romanzo conduce non dev'essere tuttavia interpretata in senso stretto ma in senso lato, sul piano della forma interiore. La nuova narrazione trasmette cioè un'interpretazione del mondo, o di alcuni aspetti di esso, che sembra più calzante – in questo senso "reale" - rispetto a quella che avevamo immaginato dentro o fuori la narrazione letteraria. Che un romanzo racconti di contesti realistici e quotidiani in luoghi esistenti o di mondi alieni completamente inventati è assolutamente ininfluente. Ciò che ci seduce non è la superficie ma la profondità: la narrazione di diverse forme di rapporti tra l'essere umano e il mondo che lo circonda. Per lo studioso, di cui qui condivido l'opinione, è stata questa continua ricerca di nuovi modi di interpretare il reale a determinare la velocità di evoluzione delle forme del romanzo nel tempo, le sue dialettiche storiche, i contrasti fra canoni e innovazione, romanzi e antiromanzi. Perché avvenga il riconoscimento di un maggior grado di realtà di una narrazione romanzesca rispetto alle nostre aspettative, il romanzo non può inoltre raccontare – per riprendere criticamente ancora una volta la definizione mazzoniana - «qualsiasi cosa», ma deve rispettare un equilibrio sottile. Non gli è possibile confutare oltre un certo limite le aspettative di chi legge, altrimenti ricadrà nella semplice incredulità, ma deve porsi sul giusto mezzo tra tradizione e innovazione, tra soddisfazione e delusione. Quale sia questa misura è impossibile determinarla teoricamente, e anche inutile. La misura resterà infatti soggettiva, riflettendo l'elasticità di ciascuno e ciascuna nella capacità di interpretare in modi differenti il mondo che ci circonda. La misura sono la potenza e il desiderio della nostra facoltà di immaginare.

Se tutte le narrazioni sono costruite a partire dall'immagine della Fine e dalle proiezioni che l'intero temporale fittizio da essa generato produce nella creazione di senso verso il passato e verso il futuro, determinando quindi sia la costruzione della narrazione di sé e finanche della memoria, sia l'orientamento all'azione e la progettazione futura, in cosa consiste la peculiarità del romanzo? L'attenzione di Kermode non si sofferma su questo punto, perché il suo studio è teso a mostrare i meccanismi comuni e le somiglianze tra le finzioni letterarie e quelle individuali, culturali o collettive, non le differenze. Questa trattazione si occupa invece del romanzo e all'inizio di questo capitolo la prosa e la fine sono stati definiti come i punti di riferimento della sua forma. La differenza tra le narrazioni in generale e il romanzo è proprio

[200] F. Kermode, *cit.*, p. 32.

nella questione della "fine". Narrazione e romanzo sono entrambi costruiti a partire da un "principio ordinatore" rappresentato dall'immagine della Fine, tuttavia il romanzo, come scriveva anche Walter Benjamin nel *Narratore* del 1936, ha nella propria *finitezza* un carattere strutturale, così come la narrazione lo ha nella sua potenziale *in*finitezza. Le riflessioni di Benjamin e Kermode sulla narrazione sono conciliabili: essa rappresenta una forma del racconto fortemente legata alla tradizione orale più antica, legata all'esperienza, plasmata e rimodellata all'infinito dai suoi narratori, come nell'*Odissea* e nei "romanzi greci" ma anche nei romanzi a puntate come *I tre moschettieri*: narrazioni in cui un filone narrativo centrale fa da cornice a episodi che si susseguono e la cui influenza sulla trama principale è limitata. Il tempo spesso non ha potere: nonostante la miriade di eventi i protagonisti sono sempre giovani e sempre uguali a sé stessi. Il romanzo – qui considerato più classicamente nella forma sviluppatasi a partire dal Settecento – è invece una narrazione necessariamente finita. La sua relazione con il tempo è fondamentale: con il "suo" tempo, come riflesso della società che lo crea, e con il "tempo" del suo *mythos*, che è univoco e finito. La sua fine è ultima, assoluta. Non ce ne sono altre – per quanto i lettori più appassionati possano scrivere *sequels*, *prequels*, variazioni e reinterpretazioni dei romanzi più amati[201]. La sua struttura narrativa, tesa verso il momento catartico che rivela l'immagine della Fine che lo anima – o, potremmo dire, il senso, l'interpretazione del mondo – non è una proiezione, ma un intero effettivo. Inizio, metà e fine sono momenti concreti la cui concatenazione necessaria voluta da Aristotele è possibile e realizzata. Così, quando gli elementi sono preparati e disposti, il romanzo può aprirsi al mostrarsi dell'Alètheia. A differenza della narrazione, il romanzo non rientra nella teoria della consonanza di Kermode, non è continuamente riscritto per essere adattato a una nuova immagine della Fine. Il romanzo *è* un'immagine della Fine, la rappresentazione estetica di un insieme di rapporti tra l'esperienza e il linguaggio, tra essere umano e mondo.

È il momento di giungere al secondo asse cartesiano del rapporto tra l'opera di Kermode e questo percorso di riflessione sul romanzo: la *Fictionality*. Le narrazioni – specialmente quelle letterarie - che l'essere umano crea per dare senso a sé e al proprio agire *in mediis rebus* in cui

[201] Si tratta del fenomeno delle cosiddette "*fanfiction*", le narrazioni scritte dai fan. Sono disponibili sul web (ma molte anche in pubblicazione editoriale vera e propria, e alcune hanno persino raggiunto la trasposizione cinematografica) moltissime versioni dei classici della letteratura in cui le cose non vanno come nell'originale: Romeo e Giulietta si ritrovano e si sposano, Anna Karenina non si suicida, Elizabeth Bennett e Mr Darcy si innamorano combattendo gli zombie a colpi di arti marziali. Il fenomeno delle *fanfiction* si estende non solo ai romanzi già scritti, ma anche a quelle serie di romanzi che l'autore o l'autrice sta ancora scrivendo. Nel caso della pubblicazione della saga di *Harry Potter*, avvenuta nell'arco di una decade, sono progressivamente fioriti un quantitativo di narrazioni parallele e finali alternativi per ciascun romanzo uscito, che hanno dato vita a loro volta a una molteplicità di filoni narrativi indipendenti da quelli creati dall'autrice. *Harry Potter* rappresenta al momento l'opera più riscritta in assoluto.

si trova gettato sono per Kermode finzioni mentali, generate dall'immaginario e dichiaratamente appartenenti al campo del falso. Lo studioso giunge a questa conclusione creando un collegamento nuovo per il suo tempo - come anticipato all'inizio di questo capitolo - tra la teoria delle finzioni letterarie e la teoria delle finzioni in generale. Hans Vaihinger, di cui l'autore cita la teoria, è stato l'iniziatore delle riflessioni sulla *Fictionality*. Con il suo testo del 1911, *Die Philosophie des Als Ob*[202], afferma che tutta la conoscenza umana è una finzione che gli esseri umani assumono «come se» fosse vera, perché non avranno mai la possibilità di dimostrarla veramente come tale. La sua tesi è che assumere una teoria la cui non-verità o incorrettezza porrebbe chiaramente nel campo del falso sia un'operazione condotta frequentemente e con uno scopo pragmatico: trovare soluzioni – teoricamente irrazionali – a problemi razionali di cui altrimenti non avremmo possibilità di trovare soluzione. L'esempio a cui fa riferimento è il modello atomico di Bohr, fatto di atomi, protoni e neutroni, in base al quale sono state costruite nuove conoscenze scientifiche e nuove teorie ma di cui nei fatti è (*era*, oggi non più) impossibile l'osservazione diretta. In base a questo principio pragmatico, Vaihininger distingue – ma ammette che non sia possibile creare una vera separazione – tra mezze-finzioni, o semi-finzioni, e finzioni vere e proprie. Le seconde non hanno alcuna utilità pragmatica e sono in contraddizione non solo con la realtà ma anche con sé stesse. Sostanzialmente, verità/realtà e finzione si troverebbero sulla stessa linea, sfumando dal vero – assolutamente aderente al reale del qui e ora – a progressivi allontanamenti da esso – *semi-fiction* – fino a raggiungere le finzioni vere e proprie dei sogni e della fantasia. Al campo del «come se» della *fiction* apparterrebbe quindi ogni previsione non direttamente supportata da fatti accertati, fra cui persino la "credenza" che il mondo esisterà ancora domani. Kermode riporta nel suo testo una delle definizioni di *fiction* di Vaihinger, riferendola alle narrazioni:

> «sono strutture mentali. La psiche umana costruisce questo o quel pensiero al di fuori di sé stessa. Perché la mente è invenzione: sotto la spinta della necessità, stimolata dal mondo esterno, scopre il deposito di invenzioni che è nascosto dentro di lei. Il nostro organismo vive in un mondo di sensazioni contraddittorie, è esposto agli assalti di un ambiente che gli è ostile: per salvarsi è costretto a ricercare ogni aiuto possibile»[203]

[202] Hans Vaihinger, *La filosofia del «come se»*, Astrolabio, Roma, 1978.
[203] F. Kermode, *cit.* p. 55.

Fondamentale, per Kermode, è tenere a mente che queste finzioni sono immaginarie. Quando la loro falsità è dimenticata, le narrazioni regrediscono diventando «mito»[204]: un dogma che collega univocamente un insieme di situazioni ad un'interpretazione sempre uguale a sé stessa.

> Le finzioni – cioè le nostre costruzioni fantastiche – possono degenerare nel mito ogni volta che si viene a perdere la consapevolezza del loro carattere fantastico, immaginario. […] Il mito opera secondo un rituale che presuppone una totale e adeguata spiegazione delle cose, come sono e come erano; è come una sequenza di atti assolutamente immutabili. Le finzioni, le costruzioni fantastiche, invece, che restano tali, servono a cercare di scoprire delle cose; i loro cambiamenti sono in relazione alle diverse spiegazioni che diamo della realtà. I miti sono i rappresentanti della stabilità, le finzioni del cambiamento.[205]

Se l'adattabilità e la mutevolezza delle finzioni le "salva" dal rischio di costruire un'interpretazione fissa, e per questo alienata, dalla realtà, tuttavia come conseguenza sul piano ontologico Kermode sussume *tutte* le narrazioni - e specialmente quelle letterarie - all'ambito del falso. Le narrazioni infatti «non sono soggette, come le ipotesi, né a conferme né a smentite: possono tutt'al più, una volta perduta la loro efficacia reale, venir dimenticate»[206]. Questa conclusione è determinata necessariamente da un assunto fondamentale: che la verità sia in sé statica e immutabile, come la scienza (vera fino alla sua confutazione), mentre ciò che è mutevole è di per sé falso. Il concetto di verità a cui Kermode fa implicitamente riferimento è infatti la verità nella forma dell'Epistéme: quando un'interpretazione del reale o una narrazione letteraria vuole farsi scienza vera "sempre e in ogni tempo", gli esiti sono quantomeno assurdi e, nel peggiore dei casi, catastrofici. Perciò è necessario separare decisamente la *fiction* dalla scienza, anche se questo significa negare di conseguenza la possibilità che le narrazioni possano dire qualcosa di vero. Al massimo si potrà, con l'*escamotage* inventato da Vaihinger, accettare che le narrazioni siano *semi-fiction* e abbiano uno scopo pragmatico, una «efficacia reale», ma nulla di ciò che raccontano potrà essere considerato vero in senso ontologico, tantomeno essere considerato conoscenza.

Ecco perché in questo percorso sul romanzo novecentesco iniziato dalla domanda "Può il romanzo dire qualcosa di vero sull'esperienza umana?" ho ritenuto necessario indagare *in*

---

[204] Cfr F. Kermode, *cit.* p. 52 e segg.
[205] *Ivi*, p. 53.
[206] *Ivi*, p. 54.

primis il concetto di verità, distinguendo le sue diverse forme per non cadere nella trappola di una generalizzazione indebita. Le narrazioni, e il romanzo in particolare, sono interpretazioni mutevoli, continuamente prodotte, del mondo. Esse contengono verità nella misura in cui colgono strutture profonde dell'intreccio tra l'essere umano e il mondo. Questa verità non è una verità statica, logica e argomentativa, ma una verità che viene dall'esperienza della relazione profonda con il reale, che è il centro dell'imitazione - *realistica* in senso lato - del romanzo. La verità del romanzo è una verità mutevole e temporale, in armonia col divenire del reale e frutto di una pratica dello stare e dell'interpretare il mondo. Questa verità non trova spazio di espressione nella parola in sé fluidificata, come nella poesia. Poiché nel demone romanzo si mescolano la struttura del logos con l'elasticità e la potenza del senso della poesia, è attraverso la sua forma interiore - l'interpretazione del mondo di cui il romanzo si fa portatore - che l'Alètheia può tralucere. Chiamo questa forma interiore *Mythos*.

3.3 Mythos

Per dispiegare il concetto di Mythos voglio anche qui ricorrere ad un'immagine. Se per il rapporto tra l'esperienza e il linguaggio ho riconosciuto in Saggittarius A* una struttura adeguata alla sua illustrazione, per il Mythos traggo ispirazione dall'archeologia.

Quando lo vidi per la prima volta, al Museo Archeologico di Heraklion a Creta, pensai "che cos'è?". Era senz'altro un labirinto, caratterizzato da quella forma a spirale tanto amata dai minoici. Ma un labirinto particolare: il disco di Phaestos ha l'aspetto di un disco in terracotta, largo circa una spanna, inciso su entrambi i lati. Le incisioni seguono una linea a spirale che dal bordo si avvolge verso il centro, dove le linee si restringono un poco. I simboli incisi sono simili ai geroglifici, nel senso che rappresentano cose che si riconoscono più facilmente come piccole figure che come "lettere" di un alfabeto: pesci, frecce, uomini e donne in miniatura, attrezzi da lavoro, gatti, uccelli, colonne, api, piante di vario tipo. Nel complesso costituiscono un "alfabeto" di 45 simboli, impressi a stampo nell'argilla cruda per un totale di 241 volte. La successione dei simboli nella spirale è frammentata in gruppi da una linea di interruzione, come se fossero "parole".

La risposta alla mia domanda ancora non esiste: nessuno sa dire con certezza "che cos'è" il disco. La didascalia del museo riportava quella che in seguito ho scoperto essere solo una delle interpretazioni possibili: che si tratti di un canto rituale, una formula religiosa

appartenente alla cultura minoica del 1700 a.C. In realtà rappresenta uno dei misteri irrisolti dell'archeologia: né la datazione, né l'uso sono certi, e la scrittura non è stata decodificata. Permangono dubbi sulla sua autenticità, anche se l'opinione della maggioranza degli studiosi è che sia originale. Guardare il disco ha un effetto ipnotico. I simboli sono impressi dai bordi verso l'interno, lo sguardo seguendo la spirale sembra accelerare verso un punto focale, un culmine centrale. Le figure sono familiari ed estranee allo stesso tempo, riconoscibili e incomprensibili. C'è un ordine, un significato, una struttura dietro quel codice che si ripete con regole specifiche, ma non abbiamo la chiave, e tutto rimane appena al di là della comprensione. Ciò che mi ha affascinato è proprio questo: la mancanza di una chiave. Senza una "Stele di Rosetta" per decodificare la scrittura – che in modo abbastanza concorde gli studiosi ritengono discendere da una cultura e una lingua ancora più antiche di quella minoica, la cultura pre-indoeuropea dell'Europa Antica - il disco può essere qualsiasi cosa. La domanda ontologica "Che cos'è?" si è trasformata in qualcosa di diverso, di mimetico: "Che forma è?". È una struttura che ha rapporti definiti al suo interno, limiti, correlazioni, e tuttavia le sue possibilità di esistenza sono infinite. È una struttura di significanti a cui manca - per noi - un significato. Il significato, più precisamente, non "manca" ma si trova indeterminato: tutto può essere, tutto è compresente insieme finché una chiave specifica tra le infinite possibili non è scelta. È un crocevia di possibili, una soglia assoluta. Una volta scelta una chiave, il movimento dettato dai rapporti interni già esistenti darà forma a tutto il resto, conducendo l'osservatore lungo la spirale fino al suo ultimo completamento. Ciascuna chiave darà vita a forme differenti, eppure ogni risultato sarà comunque determinato dalla struttura di rapporti. La struttura non ha un limite specifico, eppure allo stesso tempo non può dare forma a "qualsiasi cosa in qualsiasi modo". Il suo "qualsiasi" è frutto di un rapporto dialettico tra finitezza e infinità, determinazione e possibilità. Guardando affascinata il disco di Phaestos, ho capito che ciò che mi stava davanti rappresentava per me la manifestazione fisica di una forma che si trova al fondo delle narrazioni. Il disco di Phaestos, nel suo movimento di mistero, determinazione e infinita possibilità, coincide con il nucleo più filosofico del romanzo: il suo Mythos.

Come Kermode prima di me, la scelta del termine "Mythos" indica immediatamente il debito teorico di questa riflessione sul romanzo verso la *Poetica* di Aristotele. Al concetto di Mythos sono infatti essenziali sia la costruzione di un intero organicamente connesso, la «composizione dei fatti», sia il rapporto tra questo intero e la catarsi. La catarsi del romanzo è quel momento in cui, grazie al Mythos e alla prosa, può tralucere la verità dell'esperienza,

l'Alètheia. Il momento in cui la verità traluce dal racconto è quando in cui la narrazione ci sembra più *reale*, e ne traiamo una nuova e profonda consapevolezza dello stare nel mondo. La funzione della tragedia come "medicina sociale" descritta da Aristotele è a mio avviso parimenti riconoscibile nei momenti di connessione profonda con il reale provocati dal romanzo.

La formulazione di Kermode sulle narrazioni, e soprattutto l'ascrizione di ogni tipo di *fiction* al campo del falso, rende impossibile o distorta la possibilità di fare teoria della portata delle narrazioni sulla realtà. Eppure le osservazioni pratiche ci riportano da tempo alla certezza che le narrazioni non solo permettono agli esseri umani di costruire un'immagine del mondo circostante, ma determinano anche i modi dello sviluppo e del cambiamento del mondo stesso nella misura in cui le persone fanno riferimento ad esse per comprendere, decidere, agire. È indispensabile quindi abbandonare tale pregiudizio per poter tessere una teoria che restituisca la ricchezza e la complessità delle influenze molteplici e reciproche tra la narrazione e il mondo. Kermode stesso si trova a dover riconoscere questa correlazione per poter distinguere la *fiction* letteraria dall'ambito dei sogni e della fantasia, tuttavia sembra non poter superare un assunto di base, che lo rigetta indietro: «la soddisfazione [della lettura di *fiction*] entra in gioco solo quando si dimostra che c'è un certo grado di accordo con la realtà, così come noi, di volta in volta, la immaginiamo»[207]. La *fiction*, per lo studioso britannico, appartiene inesorabilmente al campo dell'immaginario, del soggettivo, un campo grazie al quale non possiamo creare un ordine esterno ma solo «coesistere col caos»[208]. Lo scoglio teorico contro cui Kermode si scontra – e che cerca di aggirare attraverso una riflessione sul tempo – è una forma del pensiero filosofico che suddivide tra soggetto e oggetto, tra interno ed esterno, tra io e mondo. Un tale dualismo, di antichissima tradizione occidentale, presenta sempre il medesimo problema: una volta compiuta l'analisi, diviene impossibile creare una sintesi altrettanto forte. Per questo motivo all'inizio di una trattazione sul romanzo ho sentito la necessità di spingere la riflessione alla radice del rapporto tra esperienza e linguaggio, tra essere umano e mondo, costruendone un'immagine filosofica a partire da Saggittarius A*. Grazie al concetto di *Ausdruckslosigkeit*, al modello di progressiva vicinanza all'orizzonte degli eventi e al concetto del sentire, è possibile uscire dal quadro filosofico tradizionale fondato sull'analisi e muoversi invece sul piano della relazione. Così il romanzo, demone intermedio, è vero e non vero, reale e immaginario sono intessuti insieme in uno spazio molteplice e

[207] *Ivi*, p. 79.
[208] *Ivi*, p. 81.

cangiante di rimandi e connessioni. Come già visto, nel suo contenuto il romanzo è vero rispetto all'Alètheia e non vero rispetto all'Epistéme. Nella sua forma esteriore, è reale nel linguaggio quotidiano, nella prosa, e immaginario nel suo utilizzo artistico. Rimane ora la sua forma interiore, il Mythos, che rappresenta il punto d'incontro fra immaginazione e realtà, individuale e collettivo, personale e politico.

Per descrivere questo incontro, devo compiere una separazione temporanea: distinguere l'immagine di sé dall'immagine del mondo che ogni essere umano costruisce narrativamente in un divenire continuo, come descritto da Kermode. Queste due immagini sono inestricabilmente intrecciate, si generano l'una nell'altra e sono co-dipendenti. Non è possibile costruire un'immagine di sé senza riferirla all'immagine del mondo, così come non c'è immagine del mondo che non dipenda dall'esperienza singolare di ciascuno e ciascuna e dalla sua ricostruzione sintetica in un'immagine di sé. La separazione che si può compiere è quindi solo temporanea e parziale, puramente concettuale. Entrambe queste immagini si originano dall'esperienza, ed hanno perciò al loro centro un buco nero inattingibile, l'*Ausdruckslosigkeit*. Il nucleo di Saggittarius A* non è riferito solo a ciò che possiamo esperire "fuori di noi" ma anche all'esperienza di noi stessi, perché in realtà l'esperienza è unica. Non vi è un "fuori" realmente separato da un "dentro", ma solo l'intreccio complesso di una relazione tra essere umano e mondo. Di questa relazione si può dire che il nucleo inattingibile – che in effetti è uno soltanto - possa essere concettualmente proiettato in due "luoghi": il sé e il mondo. Consideriamo quindi temporaneamente queste due *Ausdruckslosigkeiten* come se fossero separate.

L'immagine di sé nasce dall'intreccio di esperienze, significati, interpretazioni che sono tessuti in una trama tridimensionale, spaziale e temporale, il cui nucleo ci è inaccessibile ma la cui aura, l'orizzonte degli eventi, ci spinge a tessere dentro di noi "la nostra storia" in una narrazione. Questo è il motivo per cui alcuni studiosi hanno sostenuto che la narrazione sia uno dei meccanismi più antichi della mente, addirittura la condizione necessaria al formarsi della memoria[209]. L'immagine di sé non è direttamente rappresentabile, non è qualcosa che si possa dipingere, fotografare o indicare con una formula fisica. Il sé non è sempre uguale a sé stesso, non è stabile né interamente visibile, eppure è "conosciuto". È una conoscenza che non ha la forma dell'Epistéme, ma dell'Alètheia: dipende dai rapporti, è dinamica e in movimento, ma quando si mostra è immediatamente vera. Se cristallizzata in una immagine statica, è vera e non vera allo stesso tempo. Non c'è un momento della vita in cui si è "Io" più degli

[209] Si veda la nota 51 di questo studio.

altri, perché "Io" non ha una correlazione statica con un significato. Questo genera, a ben guardare, effetti surreali. Sull'ambiguità dell'Io ha giocato in letteratura Lewis Carroll in *Alice nel paese delle Meraviglie*:

> Tu chi sei? – disse il Bruco.
> Come introduzione a una conversazione non era incoraggiante.
> Alice rispose, piuttosto intimidita: - Io… Io, ora come ora, non lo so più, signore… almeno, so chi ero quando mi sono alzata stamattina, ma credo di essere cambiata parecchie volte da allora.[210]

Come "qui", "lì", "questo", "quello" e molti altri, "io" è un termine indicativo, un segno che resta strutturalmente aperto per lasciare che la realtà più concreta attraversi il linguaggio: solo nel momento in cui la frase viene pronunciata o scritta queste parole assumono un significato determinato. E tuttavia, "Io" indica il centro della nostra galassia personale. Come nell'esperienza del mondo, anche per il sé l'inattingibilità dell'*Ausdruckslosigkeit* dell'Io genera una spinta continua alla ricerca delle parole per "dire" il proprio nucleo. Possono scaturirne la poesia o la narrazione. Se la poesia può riuscire a scatenare la «potenza della parola originaria», come scriveva Marìa Zambrano, e spingersi alla massima vicinanza possibile alla soglia dell'orizzonte degli eventi, tuttavia essa non crea una struttura di comprensione che abbia continuità. La poesia dischiude una visione sull'esperienza che tuttavia non si "prende", non si trattiene. La narrazione è invece una forma a metà tra poesia e logos, una forma elastica e in divenire che può accompagnare il movimento del sé ma che possiede un'architettura, anche se incompleta. Solo la narrazione, raccontando una storia, può rendere conto dell'essere e del non essere, del mutare nel tempo e nelle situazioni in base alle relazioni con il mondo, attraverso una trama che restituisca i vuoti e i pieni, il visibile e l'invisibile, ma che allo stesso tempo riconosca una continuità. La narrazione è un'espressione del sentire, uno stare presso l'orizzonte degli eventi. Ma narrazione e sentire sono tra loro molto diversi, hanno modalità diverse di intrecciare rapporti con l'aura dell'*Ausdruckslosigkeit*. La narrazione crea al proprio interno un Mythos: una forma interiore, architettura di rapporti essenziali che permettono di costruire una trama visibile della relazione con l'invisibile – l'Io. Il Mythos della narrazione è ancora una struttura mutevole che cambia continuamente in un rapporto dialettico con l'esperienza e che, per usare l'immagine del disco di Phaestos, non raggiunge mai il centro della spirale perché continuamente riscrive i propri rapporti reciproci. L'*Ausdruckslosigkeit*

[210] Lewis Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, Einaudi, Torino 1978, p. 43.

dell'Io genera quindi una spinta alla continua formulazione di un Mythos di sé e della propria vita, che faccia da àncora nella corrente e trasformi il tempo cronologico e quantitativo, lineare, nello spazio tridimensionale e complesso del senso, dove è possibile l'orientamento, l'interpretazione del presente e perfino l'intuizione del futuro. Kermode descrive questa trasformazione nel passaggio dal *kronos* al *kairos*. Questo movimento non inizia, come sosteneva lo studioso britannico, dalla Fine – se non come desiderio di "una" fine, la creazione di un intero – ma dal qui e ora dell'esperienza. È l'esperienza dell'adesso, e in particolare il suo nucleo più vivo e inespresso, non ancora codificato, che interroga l'Io chiedendo una chiave di interpretazione. Questa chiave è una chiave narrativa, è l'immagine di sé intrecciata all'immagine del mondo. Non esiste risposta alla domanda "Chi sono io?" che non faccia riferimento al mondo in cui "io" si trova.

Guardando all'immagine del mondo, nella ricostruzione mentale del tessuto di relazioni che ci circondano, che formano il mondo attorno a noi, va tenuto presente che non c'è neutralità. Non è possibile ricostruire senza un punto di vista, uno sguardo che veda ciò che lo circonda, perché siamo *noi* a percepire e ricostruire. Il mondo è quindi sempre un mondo *per noi*, una visione della realtà dal nostro punto di osservazione, che inclina la realtà stessa verso il nostro polo di attrazione. L'inclinazione non è uguale a sé stessa in ogni punto. Riprendendo l'immagine della Via Lattea, la forza di attrazione dipende sia dalla vicinanza a noi, sia dalla gravità intrinseca delle cose che ci circondano. Le cose intorno a noi mantengono infatti una loro irriducibile alterità dal momento che la loro presenza non è completamente codificabile. C'è sempre lo spazio dell'inaspettato, dello sconosciuto, dell'imprevedibile. Nell'intreccio tra alterità e conoscenza – "conoscenza come *altro"* e "conoscenza come identico", per riprendere i termini utilizzati nel capitolo su Epistéme e Alètheia - non tutto ciò che ci circonda ha per noi la stessa importanza. Tutto è inserito in un sistema di significati interconnessi, un Mythos, che in gran parte condividiamo con la nostra cultura attraverso il simbolico in cui siamo inseriti e che provoca la dialettica tra quegli «intrecci di tradizioni collettive e individuali» di cui parlava Ophälders. Più ci avviciniamo al centro della nostra galassia – noi e la nostra esperienza – più il simbolico interagisce, si flette, per intrecciarsi al nostro particolare sentire e alla visione di noi stessi inseriti nel mondo. L'immagine di sé *nel mondo* è il punto di partenza del nostro sistema di interpretazione, al cui centro si trova tuttavia l'*Ausdruckslosigkeit* della nostra esperienza. L'intermedio fra questi due elementi è il Mythos.

Così come c'è un Mythos generale, la forma dei rapporti che compone l'interezza della relazione con in mondo, vi sono Mythos più circoscritti che, pur affondando le proprie radici

nella interrelazione sopracitata, costituiscono le forme di relazioni più particolari, con ambiti specifici di esperienza. Si potrebbe parlare di concezioni, convinzioni, che disegnano costellazioni fra parti, più o meno vaste e interrelate con il resto, della nostra esperienza. Si faccia un esperimento: se proviamo a concentrare la nostra attenzione su un elemento, che sia ad esempio il significato di una parola, le implicazioni di un concetto o una sensazione legata a un ricordo, la nostra mente restituisce una geometria di interrelazioni specifiche e quasi infinite. Sensi, assonanze, espressioni, episodi della nostra vita in cui è stata presente quella parola, in base ai quali ricostruiamo – nemmeno noi "completamente" – l'orizzonte di senso *per noi*, che non corrisponde mai interamente a quello di un'altra persona, così come gli ambiti a cui lo leghiamo, la sua importanza nella nostra visione del mondo, le relazioni con altri a cui ci riporta, le tonalità affettive, i rimandi onirici. Se vogliamo restituire la molteplicità interrelazionale di questi orizzonti di senso, accogliendo la pienezza di conscio e inconscio, logico e onirico, essere e non essere, l'unica forma sufficientemente elastica è la narrazione. Queste convinzioni, conoscenze, questo sapere, riportano al nucleo del nostro rapporto col mondo, a ciò che consideriamo vero. Vero, tuttavia, in modo diverso e forse più complesso rispetto all'Epistéme: vero in senso relazionale. Vero a seconda della situazione, delle sfumature di senso, dei sottotesti, delle intenzioni, degli equilibri, dei rapporti. Vero non in modo necessario, statico, sempre uguale a sé stesso in ogni luogo e in ogni tempo, ma vero in modo dinamico, armonicamente affine al divenire delle relazioni reciproche con il mondo. Vero *per me*, non per cadere in un relativismo assoluto, quanto per raccogliere quella parte di verità che è posizionale, prospettica: che dipende cioè dalla posizione qui e ora del singolo nelle interrelazioni tra sé e gli altri, tra sé e il mondo. Questo tipo di verità è Alètheia, la verità in movimento. Alètheia è, ad esempio, la verità che si applica alle relazioni personali, che non seguono la logica formale e tuttavia hanno delle "regole", ad esempio, di giustizia, fiducia, rispetto, onestà. Regole che non sono leggi scritte né astrazioni ma saggezza pratica, *phronesis*, il sapere come comportarsi in una data situazione. Alètheia è la verità situata nel tempo, nello spazio e nella relazione, che emerge dalla pratica dello stare nel mondo. Epistéme e Alétheia tuttavia non sono forme di verità tra loro scollegate, ma si toccano nelle dialettiche di confine tra «tradizioni collettive e individuali», tra conoscenza e sentire, tra linguaggio e arte, tra "conoscenza come identico" e "conoscenza come altro".

È soprattutto in base a ciò che è vero per noi che raccontiamo le nostre storie. Le convinzioni, il nostro sapere riguardo alle situazioni, dipendono dal Mythos e allo stesso tempo lo rigenerano spontaneamente in noi come forma interiore del racconto da cui dipende il

racconto stesso: la storia. Racconto di noi stessi a sé e agli altri, racconto di ciò che accade ed è compreso e ricondotto alla nostra narrazione principale, che a sua volta è la narrazione della nostra interrelazione con il mondo. Come "funziona" il mondo? Quali sono le sue "regole" profonde, i suoi baricentri gravitazionali? Che cosa è probabile che accada, che cosa è possibile e cosa invece è impossibile? Chi sono io? Una grande storia fluisce costantemente dentro di noi per rispondere a queste e altre domande. Una storia che si riscrive e si rimodula in base alla nostra esperienza, ma anche una storia fatta di stacchi e contraddizioni, che può fallire di fronte all'accadere, generando traumi, ma che continuamente si rigenera. È la continua ricerca di una consonanza armonica con il divenire del mondo attorno a noi. Una storia che si compone dialetticamente, da un lato, di regole cosmiche o di ricerca di un principio unitario, di una spiegazione ultima e universale, dall'altro, di inaspettato, di ciò che sfugge o è imprevisto, di nuovo.

Risulta quindi evidente dalla descrizione fin qui tracciata dei rapporti tra la narrazione di sé e l'Io che, nonostante l'Io sia posto come inattingibile, non intendo per questo ricadere nelle teorie riduzioniste della mente. Se, in modo simile a Daniel Dennett, credo che l'Io costituisca un «centro di gravità narrativa»[211] che stimola cioè la continua produzione di una storia, non per questo ritengo che non vi sia altro rispetto a questa stessa storia. Anzi, la mia interpretazione è che la narrazione di sé costituisca la realizzazione di una struttura di interpretazione del reale più profonda. Il Mythos è infatti costituito da una molteplicità di relazioni, parallele, simultanee e interrelate, il cui status può assomigliare al Pandemonio degli omuncoli descritto da Dennett. Tuttavia non è una struttura casuale o disorganizzata, ma una geometria in movimento e in continua riorganizzazione. È il Mythos la struttura dell'Io? Non sono sicura di poter rispondere con un'affermazione o una negazione. Il nucleo inattingibile del sé e il nucleo inattingibile del mondo sono in realtà proiezioni in due "luoghi" della medesima cosa, che non ci è data: la completezza dell'esperienza umana nel mondo. Questa completezza non "appartiene" esclusivamente al mondo o all'esperienza di noi stessi, ma si situa nella relazione tra i due. Una relazione che può essere analiticamente separata nelle sue componenti solo per astrazione, poiché esse non esistono nel mondo se non in relazione fra loro e come tali vanno prima di tutto osservate. Mi associo dunque alla critica di Costanza Paolucci sulla questione dell'esistenza dell'Io al di là della narrazione di sé:

[211] Cfr. Daniel Dennett, *Coscienza. Che cosa è*, Laterza, Roma-Bari 2009.

> i difensori della coscienza hanno da anni messo in evidenza l'aspetto forse più difficile delle teorie riduzioniste del mentale, tra le quali appunto si trova anche quella di Dennett. Esse infatti sono costrette a ignorare uno degli elementi della nostra identità personale che ci sembrano più immediati: il fatto cioè che noi *ci sentiamo* persone, che le nostre rappresentazioni appartengono a noi. […] Se, come sostiene Dennett, l'io non è altro che una rappresentazione, rimane comunque l'impressione che sia una rappresentazione vissuta da qualcuno. […] Si potrebbe dire che le nostre autobiografie ci presuppongono. Se non provassimo qualcosa a raccontare noi stessi, saremmo appunto romanzi e non persone.[212]

La narrazione dunque è la pratica della vicinanza all'*Ausdruckslosigkeit* della nostra esperienza, sia di quella che genera l'immagine di sé che di quella che restituisce l'immagine del mondo *per noi*. Il Mythos riunisce in sé il nucleo dell'intreccio fra le due, in cui si situa anche la differenza rispetto al concetto di *Weltanschauung*: se quest'ultima costituisce una visione del mondo "di tutti", che tuttavia non si trova pienamente realizzata in tutte le sue caratteristiche nella visione di nessuno, il Mythos costituisce una visione del mondo che si radica nell'esperienza di ciascuno e ciascuna, e solo a partire da questa esperienza – del mondo, della società, degli accadimenti storici, della lingua, della cultura, dei costumi, del simbolico – possiede caratteri comuni, una dialettica tra «tradizioni collettive e individuali»[213].

Il Mythos della narrazione è come un disco di Phaestos con una spirale infinita. È una struttura incompleta, fatta di possibilità e legata allo sviluppo temporale: Alice non è già più la stessa di stamattina e anche il Paese delle Meraviglie è cambiato molte volte. Quando la narrazione si fa romanzo, invece, il Mythos assume una forma finita, acquisisce una fine. La spirale può quindi essere portata a compimento: si forma una struttura ordinata di connessioni reciproche, che attende una chiave per dispiegarsi nella sua interezza e condurre la «composizione dei fatti» fino al suo centro, la sua fine. La storia e la narrazione differiscono in questo: la storia è un episodio finito, la narrazione non finisce mai. Il Mythos non è già la realizzazione della storia in forma narrativa o romanzesca ma l'intreccio più profondo delle relazioni tra gli elementi, la combinazione dei simboli che attende una chiave per sviluppare un senso. Molti scrittori e scrittrici hanno descritto il proprio processo creativo come qualcosa che, una volta avviato, si produce da sé, di personaggi che sembrano avere vita propria e li conducono autonomamente alla fine delle proprie storie: una fine a loro sconosciuta.

---

[212] Costanza Paolucci, *L'io come centro di gravità narrativa nella teoria della coscienza di Daniel Dennett*, in "Kyléion: semestrale di idee in discussione", 2/1999, Firenze University Press.
[213] M. Ophälders*, op. cit.* p. 9.

Questa esperienza è il dispiegarsi della storia secondo il tessuto del Mythos, che potremmo descrivere come lo scivolamento lungo la sua spirale. In questo senso il Mythos è un disco di Phaestos: una geometria di interrelazioni che si trova al massimo grado dialettico fra possibilità e determinazione, che si "realizza" in geometrie particolari nel momento in cui viene inserita una chiave. Il Mythos è lo spazio intermedio del rapporto tra l'essere umano e il mondo, la trama di connessioni molteplici che tesse l'uno all'altro. Di questo spazio si possono intravedere tre momenti, che tuttavia non sono mai scissi tra loro. Il primo è quello più vicino a quelle «dialettiche fra tradizioni collettive e individuali»[214] che delineano la forma del nostro stare e interpretare il mondo. È il momento in cui il Disco possiede una spirale infinita, benché al suo interno siano iscritti rapporti reciproci e determinati fra forme non immediatamente legate a contenuti. Il secondo momento è quello in cui è inserita una chiave, che dispiega i contenuti sulla spirale del disco. A questo secondo momento si lega immediatamente il terzo, la nascita della storia. La storia non è ancora la narrazione vera e propria o il romanzo ma il *mythos* in senso aristotelico: la composizione dei fatti. Per capire cosa si intenda separando tra la storia e la narrazione o il romanzo si pensi a quelle storie che vengono riproposte in forme differenti – cinematografiche, letterarie, fumettistiche, teatrali – e che tuttavia ci risultano sempre riconoscibili anche sotto vesti diverse. Come i numerosi film che raccontano in versioni nuove, più moderne o più fantastiche, la tragedia di Romeo e Giulietta. Che si tratti della tragedia shakespeariana rappresentata a teatro, del musical *West Side Story* che debuttò a Broadway nel 1957 o dell'adattamento cinematografico in chiave postmoderna *Romeo+Juliet* (1996) di Baz Luhrmann, la storia è sempre la stessa. Ma ancor più evidente è quando il riconoscimento avviene anche se cambiano i nomi dei personaggi, le ambientazioni, il nome della storia. Quando la storia è ad esempio una favola, come Cenerentola, la composizione dei fatti prevale su ogni altro elemento e siamo in grado di riconoscerne le caratteristiche ovunque. La storia è quel *mythos* – qui in senso aristotelico - che veicola una rappresentazione del reale codificata e significativa per la cultura che la produce, che continua a rinnovarla e rivivificarla in nuove interpretazioni. La sua composizione ci restituisce una tessitura cristallizzata di rapporti, attraverso cui traluce qualcosa di vero: l'Alètheia. Il romanzo è la realizzazione artistica e demonica di quella tessitura, l'intermedio tra gli estremi in divenire della determinatezza della storia e dell'infinità particolare della spirale del Mythos.

Scrivere dell'inesprimibile, questa ricerca filosofica destinata all'aporia, si trasforma così nella figura estetica dell'ossimoro, che genera continuamente nuove immagini. Clarice

[214] Ibidem.

Lispector è stata una delle avventuriere più impavide su questo terreno, ponendo al centro della sua ricerca artistica la narrazione radicale dell'esperienza del reale al di là delle forme precostituite del linguaggio e del simbolico. Attraverso un lungo lavoro creativo sul flusso di coscienza, l'autrice riesce a spogliare il linguaggio del romanzo di qualsiasi artificio della rappresentazione che possa fare da barriera, puntando ad immergere chi legge nell'esperienza pura e viva delle sue protagoniste. Così è fin dal suo romanzo di esordio, *Vicino al cuore selvaggio* (1943), rimanendo poi una tensione costante nella sua scrittura, che si spinge sempre più vicina all'espressione del rapporto radicale con il mondo, toccando il suo apice in *Acqua viva* (1973), il suo capolavoro.

> Per interpretarmi e formularmi ho bisogno di nuovi segni e nuove articolazioni in forme che siano situate al di qua e al di là della mia storia umana. Trasfiguro la realtà, e allora un'altra realtà, sognatrice e sonnambula, mi crea. E io rotolo tutta intera e via via che rotolo sulla terra mi accresco di foglie, io, opera anonima di una realtà anonima, giustificabile solo finché dura la mia vita. E poi? Poi tutto ciò che ho vissuto sarà di un povero superfluo. Ma per il momento mi trovo nel mezzo di quel che grida e pullula. Ed è sottile come la realtà più intangibile. Per il momento il tempo è la durata di un pensiero.[215]

La cristallizzazione del momento alètheico nel romanzo rappresenta allo stesso tempo una trasformazione fondamentale: l'impermanenza della verità aletheica è trasformata nella persistenza di un'immagine narrativa. L'immagine narrativa non si fossilizza come una fotografia ma mantiene un suo movimento interno nel tempo, frutto non solo delle dialettiche che lo animano, che discendono dalle relazioni tra essere umano e mondo di cui l'immagine è figlia, ma anche della relazione con la lettrice e il lettore, con la loro lettura soggettiva e sempre nuova. Ciò che avviene nella lettura di un romanzo è infatti un incontro fra due Mythos[216], quello della lettrice o del lettore e quello al fondo dell'opera stessa. Se questo incontro è felice, i due Mythos si intrecciano e si modificano a vicenda. Ci sono romanzi che, si dice, "aprono gli occhi sulla realtà", cambiano il nostro modo di vedere le cose, ci "illuminano" o, per dirla con Kermode, ci sfidano a migliorare con nuove peripezie la nostra immagine della Fine, la nostra capacità di interpretare il mondo creando una visione coerente. D'altra parte, leggendo lo stesso romanzo in tempi diversi, è possibile che il libro appaia cambiato, che la

[215] Clarice Lispector, *Acqua viva*, Adelphi, Milano 2017, p. 22.
[216] La grammatica greca vorrebbe il plurale "mythoi", tuttavia ho deciso di trasportare il termine in italiano come nome di concetto e non declinarlo, anche per distinguerlo dal *mythos* di Aristotele. Per questo, come nel caso di Epistéme, ho scelto la forma grafica maiuscola e in tondo.

sensazione che ci restituisce sia diversa. Questa "sensazione", o meglio, questo *sentire*, nasce dall'incontro fra i due Mythos e, poiché il Mythos di una persona è in costante movimento, l'incontro non potrà mai essere lo stesso.

È importante mettere in risalto che l'esperienza della lettura di un romanzo non può essere una finzione, se con "finzione" intendiamo qualcosa che non ha rapporti con la realtà, che esiste solo nella nostra mente, che non dice nulla di "vero" e che per questo non dovrebbe influenzare la nostra vita. Il romanzo è a tutti gli effetti un demone, un intermedio che mette in relazione i due mondi: il mondo reale, l'*altro* dell'esperienza, e il mondo umano, il nostro Mythos – che è a sua volta frutto di una relazione tra sé e *altro*. Esso affonda le sue radici nel principio duplice della relazione tra essere umano e mondo, l'esperienza, che costituisce il nucleo della sua imitazione e il punto di partenza del suo gioco trasformativo. Il romanzo imita l'esperienza del linguaggio, nelle parole del quotidiano o nei fenomeni propri delle lingue, e imita l'esperienza della relazione con il mondo attraverso il Mythos. Il romanzo è imitazione, specchio, ma non solo. Il romanzo è anche creazione, trasfigurazione, riflesso curvo, demone, filosofo: la sua tensione interiore è verso la comprensione più profonda del senso dell'esperienza, è teso all'orizzonte degli eventi e su questo spazio apre a un continuo spostamento rispetto al reale già codificato. Come scrive Ingeborg Bachmann:

> Tutte le opere veramente grandi di questi ultimi cinquant'anni , quelle che hanno reso visibile una nuova letteratura, non sono nate dalla volontà di sperimentare nuovi stili, né dal tentativo di esprimersi ora in un modo ora in un altro, né dal desiderio di essere moderni, esse sono nate sempre laddove, prima di ogni conoscenza, un pensiero nuovo, con la sua forza dirompente, ha dato il primo impulso, cioè dove, prima ancora di ogni formulabile etica, la spinta morale è stata abbastanza grande da concepire e progettare una nuova possibile etica.[217]

Bachmann parla di "etica" e "morale" perché a una nuova forma del Mythos si accompagna una valenza politica e personale insieme: l'orientamento all'azione. L'interpretazione della realtà, delle sue regole, la costruzione di un'immagine del mondo all'interno della quale situiamo l'immagine di sé ha questo orientamento fondamentale: capire come agire nella *medias res* in cui siamo gettati e come immaginare il futuro. Il romanzo assume quindi una valenza non solo esistenziale ma anche politica, nel momento in cui riesce a rappresentare un Mythos «per cui il tempo non era ancora venuto». Come ne *La capanna dello zio Tom*, come in *Per chi*

[217] Ingeborg Bachmann, *La letteratura come utopia*, Adelphi, Milano 1993, pp. 22-23.

suona la campana, come in *Se questo è un uomo*, come in *1984*. Ma anche come in *Harry Potter*, nel *Signore degli Anelli*, in *V per Vendetta* e in *Persepolis*. C'è qualcosa al fondo di alcuni romanzi che seduce il nostro bisogno di realtà in una nuova forma, o di una vecchia realtà che era andata perduta e si scopre ancora vitale, vera. Il bisogno di qualcosa che ci aiuti a orientarci e trovare un senso dell'accadere, che non sia del solo campo dell'immaginario e allo stesso tempo sia qualcosa di diverso rispetto alla scienza: la verità aletheica del sentire. Siamo alla ricerca di un dono. Il dono dell'essere che viene dalla poesia e che il romanzo, demone e filosofo insieme, riesce in qualche modo a trattenere. Come scrive Marìa Zambrano, «questo dono della poesia non è di nessuno ed è di tutti. Nessuno lo ha meritato e tutti, talvolta, lo trovano»[218].

[218] M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, *cit.* p. 65.

Seconda parte

1. Walter Benjamin e la teoria del romanzo

> Intuizione di sé e intuizione dell'universo sono concetti scambievoli, ogni riflessione è perciò infinita.
>
> *F. Schleiermacher*

Uno dei caratteri più moderni e attuali della filosofia di Walter Benjamin è la centralità della relazione, delle connessioni, dei punti di vista. Tutto è osservato in movimento. Un movimento storico, estetico e politico che situa le figure, gli oggetti, le riflessioni in un dato momento, in una data costellazione e rispetto a un preciso punto di osservazione, mantenendo però presenti il cambiamento, la parzialità, le possibilità dormienti. Così ogni cosa possiede numerose sfaccettature, ogni cosa è un caleidoscopio di frammenti a più riprese ricomposti in configurazioni mutevoli. L'attenzione del filosofo si focalizza sui movimenti "tra", negli attraversamenti fra elementi: soglie e sfondamenti. E tuttavia il "tra" non identifica mondi separati che entrano in relazione solo in particolari condizioni, come ha descritto Sigrid Weigel, ma si gioca in una realtà interconnessa fatta di piani che si mescolano. La distinzione, ad esempio, tra mondo attuale e ambito del sacro, tra passato e presente, tra il sonno e la veglia, non può essere mai portata fino in fondo, rimane un «mistero». Se i piani fossero separati, non sarebbe possibile la commistione, la contaminazione, il vero al fondo del reale come «origine», come autentico, come passato-presente. La lingua pura non è altrove, è qui, tra le nostre lingue.

Uno studio che coinvolga il pensiero benjaminiano deve quindi prepararsi a rovesciare la propria Gestalt filosofica, la distinzione gerarchica tra ciò che è stato tradizionalmente trattato come "figura" e ciò che è "sfondo". Sono le relazioni fra le cose, i movimenti, le trasformazioni, le dialetticità a costituire le figure di Benjamin, i centri di significazione delle sue costellazioni, mentre i concetti statici, le definizioni, i nomi scivolano sullo sfondo.

Non esiste una teoria del romanzo benjaminiana come scrittura organica, un unico saggio costruito dall'autore. Tuttavia, la riflessione sulla letteratura, sul romanzo, sulla critica letteraria, sulla formazione dei classici e sulla letteratura come strumento politico attraversa come una corrente costante l'intera produzione di Walter Benjamin. Frammenti sparsi, da riunire

in una costellazione. Alcuni testi spiccano tra gli altri come pietre miliari del percorso di riflessione, segnando le tappe e i punti di svolta: *Due poesie di Friedrich Hölderlin. Il coraggio dei poeti, Timidezza* del 1915, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco* (1919) e *Le "Affinità elettive" di Goethe* (1922), *Crisi del romanzo* del 1930 e *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* del '36. È attraverso questi architravi e altri testi che fungono da tramezzi interni che ho voluto rintracciare le linee generali del rapporto tra romanzo ed esperienza, romanzo e verità, all'interno della filosofia di Walter Benjamin. Questo primo capitolo sarà in particolare dedicato alla costruzione del concetto di forma romanzo e alle sue radici nella prospettiva estetica più ampia. Sarà invece il secondo capitolo ad entrare nel merito delle discontinuità e dei tentativi filosofici e politici di farne una forma del risveglio negli ultimi anni della vita dell'autore, in contrasto con la prospettiva lukácsiana.

1.1 Il poetato: tra determinazione e movimento

Se in questo studio ci si è avvicinati un passo per volta al nucleo della questione sollevata dalla forma estetica del romanzo, Benjamin sembra procedere all'inverso affrontando per primo proprio questo centro, a cui dà il nome di *poetato* (*das Gedichtete*) in *Due poesie di Friedrich Hölderlin* (1915). Il poetato e il Mythos sono concetti assimilabili: il poetato rappresenta uno degli stadi di determinazione del Mythos nel suo percorso tra l'astrazione e la realtà dell'opera d'arte. Sarà quindi questo il punto di riferimento centrale del sentiero tracciato attraverso il pensiero del filosofo berlinese.

Strettamente legata al concetto del poetato è la riflessione sul linguaggio cominciata l'anno successivo. Gli studi sulla filosofia del linguaggio di Benjamin solitamente sviluppano un'analisi che comincia con il saggio sulla lingua del 1916, come se si trattasse del primo testo in cui l'autore si interroga sulla lingua o se queste riflessioni si trovassero in uno spazio a sé rispetto ad altre correnti del pensiero di Benjamin[219]. Tuttavia non è così. La riflessione estetica sulla letteratura precede e circonda le riflessioni sulla lingua, determinandone le linee generali e

[219] Si vedano: B. Witte, *Walter Benjamin*, Lucarini editore, Roma 1991; F. Desideri, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980; G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Einaudi, Torino 2001; H. Eiland e M. W. Jennings, *op. cit.* In quest'ultimo l'accenno ad un legame tra il saggio sulla lingua e le riflessioni sulla poesia è così vago e ambiguo da potersi considerare inesistente. Gli autori rievocano inoltre i due brevi saggi su *Trauerspiel* e tragedia solo in rapporto al concetto del lutto della natura, senza risalire al poetato e alle questioni estetiche più ampie che Benjamin si pone in quegli anni.

racchiudendole in una cornice a cui sono legate da riferimenti multipli[220]. Tre sono infatti i testi che precedono il saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'umano*, mostrando il movimento dall'estetica al linguaggio. Il primo è il già citato *Due poesie di Friedrich Hölderlin. Il coraggio dei poeti, Timidezza* del 1915. Il secondo testo, *Trauerspiel e tragedia*, e il terzo, *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia,* scritti appena prima del saggio sul linguaggio del 1916, pongono le basi concettuali e le prime domande a cui il saggio sulla lingua del '16 cercherà di rispondere. Diventa quindi evidente un movimento di passaggio dall'estetica letteraria alla lingua e di nuovo all'estetica, dimostrando quanto l'orizzonte di pensiero circondi e accolga in sé la teoria del linguaggio.

In *Due poesie di Friedrich Hölderlin* Benjamin delinea un'immagine dell'opera d'arte di difficilissima rappresentazione. La struttura che costruisce è parziale, iniziale, come un ritratto accennato e tuttavia riconoscibile al primo sguardo. La sua scrittura è ellittica, in certi casi ripetitiva, l'appoggiarsi alle poesie di Hölderlin necessario e indispensabile per dare contenuto ad una forma per sé intangibile e cangiante. La struttura dell'opera d'arte qui descritta è un dispiegamento tra due estremi – si noti che Benjamin usa già il termine romantico *Entfaltung*. Gli estremi sono elementi pressoché statici: da un lato la Vita, dominata dalla pura materialità del mondo, dall'altro la Poesia, il puro ideale. Fra questi si trova lo spazio della relazione che è invece in costante movimento. Quest'area che si estende dalla Vita alla Poesia è il poetato [*das Gedichtete*]: «la forma interna, quello che Goethe chiama il contenuto»[221] dell'opera d'arte poetica.

Il poetato rappresenta la prima formulazione benjaminiana della forma dell'opera d'arte letteraria. Il suo carattere fondamentale è di essere relazione.

> Non si deve dimostrare altro che l'intensità della connessione degli elementi [visibili] e intellettuali. […] Ma proprio questa dimostrazione deve necessariamente provare che non si tratta di elementi, ma di relazioni, e del resto lo stesso poetato è una sfera di relazione fra l'arte e la vita, di cui non è affatto possibile cogliere le unità singole in sé stesse.[222]

---

[220] Temo che sia stata la mancanza della cornice di riferimento e il desiderio, espresso dall'autore, di mantenersi vicinissimo al testo ad aver provocato il travisamento di alcuni passi essenziali del saggio sul linguaggio – ad esempio nella teoria della "metafisica postale" - da Bruno Moroncini nel suo saggio *Walter Benjamin e la moralità del moderno*.

[221] OC, vol. I, *Due poesie di Friedrich Hölderlin. Il coraggio dei poeti, Timidezza*, p. 217-237. Mi sono permessa di modificare in alcuni punti la traduzione di questo saggio per rendere più evidenti le connessioni interne. Si tratta di un testo la cui ricchezza di sfumature lessicali ha messo in difficoltà i traduttori, come essi stessi dichiarano a più riprese nelle note alla traduzione italiana, che hanno in certi casi scelto termini che rendono meno chiare le connessioni.

[222] *Ivi*, p. 220.

Non è mai possibile determinare, definire completamente, il poetato. Vorrebbe dire infatti fermare il movimento che gli è proprio in quanto relazione e ridurlo ad uno degli estremi, la Vita oppure la Poesia. Il poetato è definito invece come uno spazio esteso, una «sfera»: è un «concetto di confine» [*Grenzbegriff*], al cui interno si intrecciano diverse relazioni. La prima è quella tra forma e materia: «il poetato è una categoria della ricerca estetica che si distingue nettamente dallo schema forma-materia, perché comprende in sé la fondamentale unità estetica di forma-materia, e, anziché separarle, esprime la loro connessione necessaria e immanente»[223]. Questa relazione si espande e si trasforma, dispiegandosi lungo tutto l'arco che dalla singola opera poetica si connette con l'ideale, dove raggiunge la sua massima estensione nell'intreccio irrisolvibile tra «ordine intellettuale» [*gesitige Ordnung*] e «ordine [visibile][224]» [*anschauliche Ordnung*]. Le relazioni all'interno del poetato non si sviluppano quindi solo all'interno della singola opera ma anche nella connessione tra il particolare dell'opera e l'ideale astratto. I due gruppi di relazioni sono a loro volta intrecciati tra loro in un movimento dispiegante e trasformativo. Benjamin esprime le relazioni tra particolare e ideale in una parola che a suo parere ne contiene la sintesi: *Lage*.

> La verità della *Lage*: della posizione-situazione. […] L'ordine spaziale e quello [intellettuale][225] si rivelano congiunti da un'identità del momento determinante con quello determinato che è propria di entrambi. Questa identità dei due ordini non è la stessa, ma è identica, e fa sì che essi si interpenetrino tanto da costituire un'identità. Poiché decisivo, per il principio spaziale, è che esso soddisfa, [in ciò che è visibile], l'identità del determinante con il determinato. La parola *Lage* è espressione di questa unità; lo spazio deve essere inteso come identità tra la *Lage* e il *Gelegnes*. A tutto ciò che determina nello spazio è immanente la sua propria determinatezza. Ogni *Lage* è determinata nello spazio soltanto, e solo in esso è determinante.[226]

Lage significa "situazione" sia in senso lato, di tempo-relazione, che in senso proprio, come "posizione" nello spazio. Ad essa è legato linguisticamente anche il traslato di *gelegen*,

---

223 *Ivi*, p. 218.
224 La traduzione italiana delle Opere Complete traduce per tutto il saggio il tedesco *anschaulichen* come "intuitivo", ma risulta sviante rispetto alla piena comprensione di ciò che Benjamin intende con questo termine: la componente materiale, esperienziale, visibile appunto, dell'arte. È vero che, parlando di poesia, non esiste un lato "visibile", e quindi probabilmente è stato scelto "intuitivo" per significare l'azione dell'immaginazione interiore di hegeliana memoria, ma omettere questo passaggio interpretativo può creare fraintendimenti.
225 Nel testo italiano sono usati alternativamente gli aggettivi "intellettuale" e "spirituale" per tradurre il tedesco *geistig*. Ho preferito mantenere solo uno dei due, "intellettuale", e sostituirlo quindi dove necessario.
226 Ivi, p. 226.

Gelegenheit, "opportunità" e "occasione". Nella *Lage* si trovano quindi intrecciati il determinato tempo-spazio relazionale, la sua posizione qui e ora necessariamente univoca, e il determinante, l'estendersi dalla posizione primaria delle sue propaggini di determinazione, ciò che è "opportuno" rispetto ad essa, correlato. Si crea così un'identità fra posizione qui e ora e opportunità potenziale che «non è la stessa», ma vive di un'intersezione tale tra le due da essere, nella pratica, la stessa. Riecheggia una struttura di pensiero affine all'intreccio di reale e onirico, di temporalità differenti, presente nel sentire di Chiara Zamboni: «quando nel percepire insistono il passato e il presente avviato al futuro»[227]. Benjamin intreccia nel poetato, come nella *Lage,* il legame tra materia e forma, ordine sensibile e ordine intellettuale, attraverso determinato e determinante, ma anche attraverso le categorie aristoteliche di atto e potenza. L'intreccio nella sua interezza costituisce l'identità che è «legge formale fondamentale del poetato».

> Questa legge d'identità dice che nel carme tutte le unità appaiono già nella forma di una compenetrazione reciproca, di un intreccio intensivo, che non è mai possibile cogliere gli elementi in sé stessi, ma sempre soltanto il tessuto dei rapporti, nel quale l'identità dell'essere singolo è funzione di una catena infinita di serie, dove si dispiega il poetato. La legge secondo cui tutte le singole entità del poetato si rivelano come unità delle funzioni per principio infinite, è la legge d'identità. Nessun elemento può essere irrelato, nessuno può comunque staccarsi da quell'ordine cosmico intensivo che si avverte in fondo e alla base del carme.[228]

La legge d'identità abbraccia tutto il poetato, sia nella sua forma particolare nella singola poesia – o carme, nella traduzione italiana – come cosmo intensivo che si avverte alla base della sua creazione, sia nella forma universale che costituisce il cosmo estensivo, l'intero delle connessioni potenziali «in cui la figura, la forma viene a identificarsi con l'informe»[229]. Benjamin riprende una frase di Eraclito sul sonno e la morte per rendere il rapporto «plastico» dell'identità che attraversa tutto il poetato. Nella sua forma particolare il poetato sta alla propria forma universale come il sonno alla morte: è limitata e meno intensa ma non differente nel contenuto. Il termine con cui in questo saggio il nostro filosofo chiama le differenti forme del poetato – o i differenti livelli del dispiegamento – è «unità funzionali», cioè unità di relazioni reciproche. La «forma interna della particolare creazione», l'unità funzionale della

[227] C. Zamboni, *Sentire e scrivere la natura*, cit. p. 11.
[228] OC, vol. I, *Due poesie di Friedrich Hölderlin. Il coraggio dei poeti, Timidezza*, p. 224.
[229] Ivi, p. 232.

singola opera, è determinata e fissa rispetto alla «forma universale» dell'ideale, in cui è completamente dispiegata «l'unità sintetica di ordine intellettuale e ordine [visibile]» nelle sue infinite possibilità. La forma universale è il momento in cui la figura intensiva si dispiega divenendo figura estensiva, una «figura infinita»[230]. Il poetato è la sfera di confine e attraversamento fra gli estremi delle due forme, le due unità funzionali. Un estremo è la singola opera d'arte, dove si intrecciano forma e contenuto. L'altro è l'ideale, dove si intrecciano gli ordini dell'intellettuale e del visibile. L'ideale è il «compito» a cui tende la singola poesia, la poesia è la «soluzione» di questo compito in quanto sua realizzazione particolare. Compito e soluzione si incontrano nel poetato, distinti fra loro solo per la forma. Il poetato è così sfera di movimento, connessione di relazioni tra reale e ideale: determinante e determinato, potenza e atto, compito e soluzione.

> Dall'opera poetica [il poetato] è distinto in quanto è un concetto [di confine], è il concetto del suo compito; non ne è invece distinto per qualche caratteristica di principio. Anzi, se ne differenzia solo per la sua maggiore determinabilità: non per una mancanza quantitativa di determinazioni, ma per l'esistenza potenziale di quelle determinazioni che sono presenti in atto nella poesia, e di altre. Il poetato è un allentamento [del legame funzionale fisso che agisce nella poesia stessa, che non può sorgere altrimenti che attraverso la sospensione delle determinazioni già conosciute. Solo in questo modo si rende visibile l'interdipendenza reciproca, la funzionalità degli elementi restanti. Infatti attraverso l'esserci attuale di *tutte* le determinazioni tale poesia è determinata, e solo come tale può essere compresa come coerente, unitaria.][231]

Benjamin crea qui una prima distinzione fra due componenti della forma dell'opera d'arte poetica: una determinata e visibile – con un movimento interno di relazione tra forma e contenuto - e una in movimento, potenziale – a cui si aggiunge sempre il movimento tra ordine intellettuale e ordine visibile - che dev'essere portata alla luce attraverso la sospensione dei legami interni già visibili e statici. Sospendere il particolare per giungere via via a tutto il potenziale è il modo in cui dall'opera d'arte è possibile giungere alla forma universale. La forma particolare è *atto*, concrezione di funzioni determinate e specifiche, limitate, mentre la forma universale è *potenza*, movimento e allentamento delle funzioni determinate fino a ricomprendere tutte le funzioni possibili. Lo spazio intermedio fra atto completamente determinato e fisso e potenza assoluta, totale movimento, fra reale e ideale, così come lo spazio

[230] Ibidem.
[231] Ivi, p. 218. La seconda parte è stata ritradotta per maggiore chiarezza rispetto ai concetti qui trattati.

trasformativo tra la relazione tra contenuto e forma e quella tra ordine visibile e ordine intellettuale non è uno spazio vuoto, sfocato, che Benjamin attraversi senza attenzione. Anzi, è proprio questo spazio intermedio, in cui la poesia è ancora forma particolare sebbene tesa verso l'universale e l'universale non è l'infinità dei possibili ma una struttura in attesa di una chiave, ad attirare l'attenzione del filosofo. È in questo spazio che si situa la forma dell'opera d'arte come suo contenuto profondo, forma interiore. Il poetato non è l'ideale né il puro particolare: è la sfera di confine, non l'estremo. Il poetato costituisce la «verità» della singola poesia proprio perché contiene al suo interno la relazione fra tutti gli estremi. È la relazione dell'opera con il compito, in quanto sua soluzione e realizzazione, e con la forma, in quanto suo contenuto. Con l'ordine intellettuale e visibile insieme, espresso in quanto arte.

Rispetto al concetto di Mythos sviluppato nella prima parte di questo studio, si può dire che il poetato di Benjamin possa rappresentarne il momento intermedio. Non, cioè, lo stato di indeterminatezza – che Benjamin chiama ideale, il cosmo estensivo - in cui la spirale del disco di Phaestos scivola all'infinito verso il suo centro, ma il momento in cui si unisce alla forma una chiave. Questa chiave permette di svolgere la spirale della forma interiore fino al suo completamento e di realizzare il Mythos in una forma esteriore, la poesia. Benjamin sembra infatti concentrare la sua attenzione in particolare sul momento dell'incontro, dell'"equilibrio" tra determinato e determinante che rappresenta il punto di attraversamento e di legame tra cosmo estensivo e cosmo intensivo. Questo studio ha preso invece in considerazione l'interezza dello spazio trasformativo. Non solo al momento di "equilibrio" ma a tutti i tre momenti è riconosciuto un movimento che riproduce la relazione tra determinato e determinante all'interno di ciascun momento. Il Mythos si estende quindi non solo all'equilibrio tra forma della relazione con il mondo e chiave interpretativa singolare ma anche al momento del "disequilibrio" verso la forma della relazione con il mondo – la dialettica tra le tradizioni collettive e individuali di Ophälders – e al "disequilibrio" verso la forma interiore realizzata nell'opera d'arte, la storia.

Tornando all'interpretazione di Benjamin, nella stessa posizione intermedia del poetato, di comunicazione e attraversamento tra particolare e universale, tra ideale e reale, si trova anche un'altra figura: il poeta. Il poeta è determinato nella sua appartenenza al mondo, e nella materia della sua arte, ma è allo stesso tempo determinante della forma e del contenuto della sua poesia. È determinato nella *Lage* in cui si trova, ma allo stesso tempo è egli stesso a creare una nuova *Lage* nella sua arte, trovandosi in una dialettica fra «tradizioni collettive e

individuali»[232]. L'arte è il modo in cui la coscienza del poeta, trasformata dalla relazione con la realtà, si fa mondo.

È significativo che Benjamin lamenti in questo saggio la mancanza di categorie estetiche per descrivere pienamente i caratteri e le forme di questo spazio intermedio della letteratura, il poetato, perché pone un'*intentio* filosofica. Una domanda a cui sembra cercare risposta negli anni, prima creando un'articolazione in forma di sistema nella dissertazione del 1919, poi sviluppandola e dandogli forma di costellazione fino a giungere al *Narratore* e all'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Perché costruire il concetto di poetato, una teoria della forma interiore dell'opera d'arte? Da un punto di vista estetico, perché solo attraverso l'analisi di questa forma è possibile criticare l'opera d'arte, valutarla. Uno dei temi fondanti della teoria critica del filosofo è infatti presente nel suo pensiero fin dai suoi inizi: la critica dell'opera d'arte è possibile solo a partire dal suo interno, mai attraverso un giudizio rispetto a un modello esterno. Da un punto di vista teoretico, estendendo il campo dell'estetica ai suoi risvolti politici, esistenziali, il poetato rappresenta lo spazio di interrelazione dialettica tra ideale e reale, tra collettività e individualità, tra determinazione e possibilità, tra atto e potenza. Un luogo di mezzo che funge da connessione, creando uno spazio di possibile scarto e di trasformazione. È significativo che Benjamin crei questo concetto all'inizio del suo percorso di pensiero, ponendolo di fatto come orizzonte interpretativo che funge da matrice per molte opere successive.

Il poetato è l'unico criterio che Benjamin accetti per il giudizio estetico sulla poesia. Quando la relazione con la forma interiore è la stessa è possibile persino porre a confronto opere diverse – come le due poesie di Hölderlin. Nel caso di *Timidezza* e *Il coraggio dei poeti*, quel contenuto profondo che rappresenta il loro compito, «nel quale il confine del poetato con la vita è spostato più avanti, lontanissimo, dove l'energia della forma interna si rivela tanto più possente, quanto più la vita di cui si tratta è fluttuante e informe», è il coraggio. Il coraggio è la chiave del disco di Phaestos di queste due poesie. Il confronto è possibile solo come confronto di soluzioni rispetto ad un compito comune, percorrendo quindi la relazione del poetato dai suoi estremi realizzati fino al limite del suo ideale. È da questo confronto che deriva la dura critica a *Il coraggio dei poeti*, proprio perché non rispetta e non rispecchia la regola fondamentale del poetato: non c'è *trasformazione*, relazione trasformante tra Vita e Poesia.

[232] M. Ophälders, *op. cit.* p. 9.

> Proprio le realizzazioni più deboli dell'arte si riferiscono al sentimento immediato della vita, ma le più forti, nella loro verità, a una sfera affine a quella mitica: il poetato. La vita, in generale, è il poetato delle poesie, si potrebbe dire; ma quanto più il poeta cerca di convertire direttamente l'unità della vita nell'unità dell'arte, senza trasformarla, tanto più si dimostra inetto. Siamo abituati a vedere difesa, anzi incoraggiata questa inettitudine, a sentirla chiamare «senso immediato della vita», «calore umano», «sentimento».[233]

Quanto più la connessione interna degli elementi è stringente, la relazione predominante, tanto più la poesia riesce a realizzare l'intermedio. Se invece la connessione è debole e la poesia una semplice «dilatazione del sentimento» allora l'opera rimane una forma inerte che non rientra nel campo dell'arte. Relazione e trasformazione sulla linea di dispiegamento tra gli estremi sono caratteri fondamentali del poetato e perciò anche criteri di valutazione dell'opera d'arte.

La relazione propria del poetato ha inoltre un carattere particolare. Essa è «affine al mito», ma non è identica ad esso. Il mito, come il poetato, è un'interconnessione di elementi legati tra loro in modo necessario in cui il destino governa tutto l'accadere, che non può mai essere diverso da quello che è. Il poetato è parimenti un «cosmo», un ordine di relazioni sotto le quali tutti gli elementi sono governati, a cui ogni cosa fa riferimento. E tuttavia il poetato è un cosmo generato dal poeta. Il poeta è l'intermedio, sottoposto al destino e creatore di destino allo stesso tempo, determinato e determinante. Giocando liberamente con i termini benjaminiani potremmo dire "destinato" e "destinante". Il poeta genera quindi nell'arte un ordine di necessità pari a quella del mito, ma parallelo ad esso e diverso da esso perché vi entrano in relazione necessità e libertà. Sono così generati «ordini spirituali sensibili», ordinati secondo un «destino poetico» in forma particolare: la singola poesia.

> Questa determinazione del destino in virtù della strutturazione formale costituisce l'oggettività del cosmo poetico. Ma nello stesso tempo significa il mondo puro della plasticità temporale nella co-scienza; in essa l'idea diventa sovrana; dove prima il vero era incluso nell'attività del poeta, ora si presenta in tutta la sua sovranità, realizzato in una forma sensibile perfettamente concreta. Man mano che questa immagine del mondo viene plasmata, si cancella sempre più rigorosamente ogni motivo mutuato dalla mitologia convenzionale.[234]

---

[233] OC, vol. I, *Due poesie di Friedrich Hölderlin. Il coraggio dei poeti, Timidezza*, p. 219.
[234] Ivi, p. 232.

È all'ordine di necessità dell'opera d'arte che Benjamin lega il concetto di «verità» dell'opera. Vero in rapporto al suo compito, come sua soluzione. Si danno quindi due interpretazioni possibili di ciò che Benjamin potesse intendere con questo concetto di «verità». La prima considera il vero come «necessità di esistere» dell'opera d'arte, come realizzazione di un ideale a priori che è costituito dalla chiave dell'opera. L'opera è quindi vera rispetto a sé stessa, e su questo si fonda la sua critica. La seconda vede il vero come fedeltà all'intreccio di relazioni che il poetato ci presenta come *Lage*, come Mythos. La verità è quindi riferita ad un intreccio più profondo presente all'interno dell'opera, l'intreccio tra ordine intellettuale e ordine visibile del mondo. L'intreccio che, in seguito, si svilupperà come relazione tra esperienza e linguaggio, come rapporto tra esprimibile e inesprimibile.

Si potrebbe obiettare che qui il nostro filosofo stia trattando l'analisi delle poesie di Hölderlin in senso stretto. Eppure queste riflessioni scivolano dentro e fuori dalla teoria dell'opera d'arte letteraria e della figura del poeta. Come distinguere quando per Benjamin la poesia parla di poesia e il poeta scrive della figura del poeta? È nuovamente un intermedio, un *medium*, che non ha senso scindere nei suoi elementi se si vuole mantenere tutta la sfera del suo significato. Il cosmo del poetato, espressione della coscienza del poeta fattasi mondo seppur nella sua posizione intermedia tra predeterminato e capace di determinare, ha il potere di scalzare progressivamente il mito. Possiede cioè quel carattere demonico che si pone sul limite tra vero e non vero, tra imitazione del reale e sua trasformazione, tra riproduzione del simbolico esistente e cambiamento, che qui Benjamin dichiara di non saper ancora descrivere: «la considerazione del poetato non porta al mito, ma – nelle creazioni massime – solo alle connessioni mitiche, che nell'opera d'arte sono plasmate così da costituire un'unica forma, non mitologica e neanche mitica, che non possiamo definire più esattamente»[235]. Il poetato genera qualcosa di affine al mito, e tuttavia differente in modo fondamentale perché creato a partire da una relazione: un cosmo plastico e in divenire.

Cercando una definizione, Benjamin scrive che il poetato rappresenta il superamento del «principio greco» da parte del «principio orientale». Il principio greco è la forma statica e necessaria che tende all'identità, che «crea un cosmo intellettuale sulla base di relazioni [visibili] pure, relazioni dell'esistenza sensibile, in cui il momento intellettuale è solo espressione della funzione che tende all'identità»[236]. In cui cioè, le funzioni osservate sono unicamente quelle in atto, fatte coincidere in un *unicum* attraverso una regola intellettuale. Il principio

[235] Ivi, p. 237.
[236] Ivi, pp. 235-236.

greco è quindi una forma completamente determinata. Qui ordine intellettuale e ordine visibile non sono davvero in relazione, ma restano suddivisi rispettivamente tra soggetto intellettuale e oggetto visibile. Il principio orientale invece è «il principio che supera i confini», ciò che dell'opera d'arte supera costantemente il principio greco, e che qui Benjamin chiama «mistico». È la relazione viva tra atto e potenza, così come tra ordine intellettuale e ordine visibile, tra necessità e libertà. È la relazione della *Lage* nel suo espandersi dalla semplice determinazione presente al movimento della potenzialità e della connessione, «plasmata secondo forme proprie del mito greco, ma – ed è questo il punto decisivo – non soltanto secondo queste forme»[237]. Il principio orientale è anche il principio messianico proprio della temporalità non lineare e della molteplicità, contrapposto al principio greco della linearità e della successione. La riflessione sulla storia e il tempo è infatti presente in Benjamin fin dai suoi primi scritti, strettamente intrecciata alla questione dell'esperienza, perciò seppure l'autore non citi esplicitamente il tempo e la storia in questo testo, le due tradizioni – occidentale, cristiana e razionalista da un lato, medio-orientale, ebraica e mistica dall'altro – fanno parte della costellazione di pensiero in cui questo saggio si inserisce. Riprendendo le parole di Jennings ed Eiland a proposito degli anni 1912-1914, «la concezione di Benjamin della storia è fin dall'inizio metafisica. Vale a dire, essa trascende la concezione cronologica del tempo considerando, in ogni suo momento, la totalità del tempo»[238]. Tuttavia non come una «lotta» tra passato e futuro - come la descrivono i due studiosi anglofoni – ma come una compresenza e una dialettica tra i due tempi nel presente. Una concezione che, quando il filosofo berlinese si dedicherà agli studi della tradizione ebraica, genererà una concezione peculiare del messianico, di cui lo stesso Scholem farà tesoro: «Walter disse una volta che il regno messianico è sempre presente, e questa è un'intuizione di *sorprendente* importanza – anche se si colloca su un piano che nessuno, io credo, ha raggiunto dal tempo dei profeti».[239] Il presente si apre come un fiore: passato e futuro, determinazione e possibilità, forme già date e forme nuove, in una temporalità molteplice fatta di echi.

Il principio greco e il principio orientale possono essere ricondotti alle due modalità del rapporto con il mondo – o conoscenza - precedentemente delineate: la conoscenza come identico e la conoscenza come altro. Il principio greco rappresenta quell'atteggiamento che si richiude sull'identico, il mito. Il principio orientale possiede invece entrambe le

[237] Ivi, p. 237.
[238] H. Eiland, M. W. Jennings, *op. cit.* p. 33.
[239] G. Scholem, *Tagebücher 1017-1923*, Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main 2000 p. 70, nella traduzione italiana presente in H. Eiland, M. Jennings, *op. cit.* p. 72.

componenti in equilibrio tra loro: il predeterminato e il determinante, l'identico e l'altro. Esso si realizza nella produzione di forme: non si limita a riprodurre il già accaduto, il già determinato, ma possiede una connessione e una tensione esistenziale verso l'inatteso o l'inattingibile, da cui gli viene la capacità di «rappresentare qualcosa per cui il tempo non è ancora venuto». Anche nel percorso di Benjamin lo studio dell'opera d'arte deve concentrarsi quindi sul cogliere la forma nel suo essere confine e intermedio, attraversamento di relazioni tra limite e illimitato, e i molti modi in cui essa si dispiega in questo spazio esteso, che costituisce anche la sua possibilità di essere un demone, giocando da specchio curvo per la realtà.

Di qualche mese successivo al saggio sul poetato, *Trauerspiel e tragedia*[240] è un testo in cui Benjamin avvia la sua riflessione sul *Trauerspiel* a partire dalla sua distinzione dalla tragedia. I termini tedeschi *Trauerspiel* e *Tragödie* erano allora considerati pressoché sinonimi: l'uno indicante la tragedia di epoca moderna – come quelle di Shakespeare e Calderón de la Barca -, l'altra la tragedia classica. Si ripetono nella coppia tragedia e *Trauerspiel* i caratteri della coppia principio greco e principio orientale: una distinzione tra forma fissa e forma in movimento tesa al reale. Il filosofo berlinese esplicita qui la sua ripartizione sul piano filosofico del tempo. Se la tragedia greca è governata dal tempo individuale dell'eroe tragico, il *Trauerspiel* segue invece il tempo messianico. Entrambi sono tempi «compiuti», organici, determinati da un principio che non è proprio del mondo empirico, a differenza della grandezza misurabile e tuttavia vuota del tempo meccanico.

> Il tempo della storia è infinito in ogni direzione, e incompiuto [non colmato] in ogni momento. […] Il tempo per l'accadere empirico è solo una forma, ma – ciò che è più importante – è una forma che in quanto tale non può mai essere colmata. […] Il tempo della storia determina molto di più che la possibilità di spostamenti di una determinata grandezza e regolarità […] durante spostamenti simultanei di struttura più complicata. E, senza specificare che cos'è questo «di più» che è determinato dal tempo storico […] dobbiamo dire che la forza determinante della forma temporale della storia non può essere interamente compresa da nessun accadimento empirico, e non può essere interamente raccolta in nessuno. Questo accadere, che è [completo] nel senso della storia è invece del tutto indeterminato sul piano empirico, ossia è un'idea.[241]

Il *Trauerspiel* è cioè una forma del dramma il cui ordine interno, il destino che intreccia tutti i fili dell'accadere e a cui tutto fa riferimento per avere significato, non si trova all'interno delle

[240] OC, vol. I, *Trauerspiel e tragedia*, pp. 273-276.
[241] Ivi, pp. 274-275.

vicende narrate, nella trama. Si trova al di là di essa. Benjamin usa una metafora: il *Trauerspiel* è come un'iperbole geometrica in cui una delle due metà è «situata nell'infinito». L'opera non si conclude con la fine delle vicende, la morte dell'eroe, ma si estende oltre, nel proprio specchio invisibile in cui la forma è ripetuta «più grande». Caratterizzanti del *Trauerspiel* sono infatti la ripetizione e la «natura speculare» propria del gioco che ripete e modifica allo stesso tempo la realtà. È qui che compare, per la prima volta, il concetto di allegoria. Gli eventi del *Trauerspiel* sono «schemi allegorici, immagini metaforiche di un'altra recita»[242]. Per la prima volta, alla relazione della forma interna con la forma assoluta nell'opera d'arte è dato l'aggettivo di «allegorica». È in questo modo che Benjamin descrive l'idea che la soluzione dell'opera – il suo compito – nel *Trauerspiel* non si trovi, a differenza che nella tragedia greca, all'interno dell'ordine visibile dell'opera stessa, nella sfera drammatica, ma nella relazione con l'ordine intellettuale. In questo testo per Benjamin l'ordine intellettuale, il «resto» dell'opera, è la musica. Il significato a cui tende il tempo messianico del *Trauerspiel* è infatti nella relazione tra ordine visibile e ordine intellettuale, «nel punto in cui il tempo drammatico trapassa nel tempo della musica»[243]. L'allegoria viene quindi a rappresentare fin dagli inizi del pensiero benjaminiano l'attenzione filosofica alla presenza di una relazione che trascende il piano del puro atto, il qui e ora, la realizzazione materiale per intrecciarsi a un piano *altro* di significazione. Il *Trauerspiel* rappresenta una soglia che l'autore chiama «forma intermedia» [*Zwischenform*], così come il tempo che le appartiene e che la definisce «è un tempo [non-individuale], senza essere storicamente universale»[244].

Immediatamente legato a *Trauerspiel e tragedia* è il testo successivo, *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*[245]. Questo testo costituisce il ponte che conduce fluidamente dalle riflessioni sull'estetica alle riflessioni sul legame tra esperienza e linguaggio. Due sono i problemi che portano l'autore ad approfondire la natura del linguaggio. Il primo è come il *Trauerspiel* possa esprimere il sentimento del lutto, dell'afflizione. Il secondo, che si addentra maggiormente nel nucleo del problema, è come il sentimento (*das Gefühl*), il sentire, possa essere espresso nel linguaggio e quindi entrare nel campo dell'arte. Ritorna qui la contrapposizione tra statico e dinamico, così come tra il principio greco e un principio nuovo, che l'autore sta affinando a più riprese. Esistono due tipi di parole: una pura e statica e una in trasformazione

[242] Ivi, p. 276.
[243] Ibidem.
[244] Ibidem. Ho modificato la traduzione italiana della frase per riportare la stessa sfumatura con cui Benjamin definisce il tempo particolare del *Trauerspiel*: «Sie [die Zeit] ist *unindividuell*, ohne von historischer Allgemeinheit zu sein». GS, Band III, p. 110.
[245] OC, vol. I, *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, pp. 277-280.

ma non più pura. La prima è la parola tragica. Dalla trasformazione della seconda, invece, si genera il linguaggio del *Trauerspiel*. La trasformazione avviene in un processo che congiunge la natura, il puro suono, attraverso il linguaggio e culmina nella musica, l'espressione piena del sentimento. Ecco come il sentimento entra prima nel campo del linguaggio, poi in quello dell'arte. Tuttavia, due sono i processi che si scontrano in questa trasformazione, impedendo una forma fluida: «processo ciclico e ripetizione, cerchio e due. Poiché è il circolo del sentimento, che si chiude nella musica, ed è la duplicità della parola e del suo significato»[246]. La natura, cercando di raggiungere la piena espressione del suo sentire, incontra il linguaggio ma la duplicità di significato e significante, suono e segno della parola, impedisce la piena espressione ed incanala il sentire come contenuto nella forma del linguaggio, perdendone così la purezza. L'«ingorgo del sentimento» generato dal "tradimento" del linguaggio fa nascere il lamento della natura. L'ordine visibile e l'ordine spirituale, suono e significato, sono la forma propria del linguaggio, contro cui si scontra la pienezza e l'indeterminatezza del sentire puro dell'esperienza. Ma al tempo stesso si schiude alla natura il mondo del significato – potremmo dire allegorico - e il tempo della storia. L'essere umano, «insieme re, latore e simbolo del significato» è in questo circolo «corona del creato»: è simbolo, *syn-ballein* dell'incontro dei due ordini, e re dell'intermedio del linguaggio. Il *Trauerspiel* rimane invece «torso» di questo simbolo, finché si limita all'ingorgo del sentimento senza uscita fra natura e linguaggio. Ciò che infine lo redime, raggiungendo secondo Benjamin la piena espressione del sentire, è la musica. L'arte raggiunge quindi la sintesi superiore tra sentire e linguaggio: «la rinascita dei sentimenti in una natura sovrasensibile»[247]. È questo ciò che fa sostenere all'autore che il *Trauerspiel* sia una forma d'arte più alta rispetto alla tragedia classica: se nel primo è presente una problematizzazione del rapporto tra il linguaggio e la natura e una redenzione finale, nella seconda ci si limita a uno statico esercizio di stile nella «rigidezza eterna della parola parlata».

Non stupisce che in questo nucleo di riflessione sui rapporti tra il sentire puro, la sua espressione linguistica e l'arte, intervenisse negli stessi anni anche il tema della critica. In una lettera a Herbert Belmore del 1916 la critica d'arte sembra radicarsi nel nucleo più profondo del linguaggio, il punto di tensione fra comunicabile e incomunicabile. Questo nucleo di contrasto generativo, che prima era fra esprimibile ed inesprimibile, *Ausdruck* e *Ausdruckslosigkeit*[248], può essere studiato nella sua radicalità «nel cuore del linguaggio»:

---

[246] Ivi, p. 279.
[247] Ibidem.
[248] Benjamin utilizza nei suoi scritti la forma più antica «Ausdruckslose».

> Il linguaggio […] sta interamente nella cosa che tende alla più intima unità con la vita; che non mantiene in piedi l'apparenza della critica […] ma disloca tutto ciò che è critica all'interno, sposta la crisi nel cuore del linguaggio. […] La critica delle cose spirituali consiste nella distinzione fra l'autentico e l'inautentico. Ma essa non è affare del linguaggio[249]

La critica non agisce infatti sul piano del linguaggio, pur fondandosi in esso e nella relazione radicale che mette in luce, ma su quello dell'arte. Vorrei portare all'attenzione il fatto che l'arte in grado di redimere il tradimento del puro sentire della natura inizialmente per Benjamin non sia la poesia, ma la musica. È solo a partire dal saggio sul linguaggio che questa capacità sarà attribuita alla poesia, che la poesia assumerà quel ruolo di intermedio che possiede una connessione materiale con la natura. Si può ipotizzare che questo cambiamento rispondesse al bisogno che la redenzione dell'esperienza al linguaggio si situasse *nel* linguaggio e non su un piano altro.

Nel saggio immediatamente successivo, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'umano*, l'autore, come già esaminato nella prima parte di questo studio, affronta il nucleo radicale della relazione tra esprimibile e inesprimibile, tra linguaggio ed esperienza. In questo capitolo sia il saggio sulla lingua che *Il compito del traduttore* saranno brevemente ripercorsi con un diverso punto di vista che tenga come riferimento lo sviluppo e la concettualizzazione della forma dell'opera d'arte letteraria. La teoria sul linguaggio ricalca molta parte della struttura del poetato, procedendo nella ricerca di quelle categorie estetiche e concettuali per descriverne lo spazio attraverso la creazione di una grande allegoria che si appoggia sulle figure e le narrazioni della mistica ebraica. Nonostante Benjamin non citi più esplicitamente le categorie di atto e potenza, del principio greco e del principio orientale, è possibile riconoscerle ancora come cornici concettuali di riferimento. La teoria del linguaggio elaborata da Benjamin è infatti suddivisa in due momenti o, secondo i termini usati da Weigel, «mondi»[250]. Torno a fare riferimento a metafore astronomiche per illustrare questa distinzione. Il primo è il momento della lingua che ha carattere di *cosmo*, perché formato da flussi di comunicazione interna che legano tutti gli elementi tra loro, ed è in sé stesso onnicomprensivo e conchiuso. È, potremmo dire, un atto puro, la completa espressione, in cui il movimento interno è dato dalla relazione tra la forma e il contenuto, tra significante e significato. Non vi è il movimento del divenire, del dispiegarsi trasformativo: la lingua pura, o lingua adamitica dello stato

---

[249] W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, a cura di G. Scholem e T. W. Adorno, Einaudi, Torino 1997, pp. 26-27. D'ora in poi indicato con L.
[250] Cfr S. Weigel*, op. cit.*

paradisiaco, è una lingua satura, completa, della perfetta conoscenza garantita dal segno posto da Dio nelle cose. Il secondo momento ha invece un movimento simile a quello di una *cometa*, la cui orbita è così ampia rispetto a quella degli altri pianeti del nostro sistema solare da darci l'impressione di allontanarsi per non tornare più. E tuttavia, dopo un tempo lungo fatto di decadi o secoli, le comete ritornano ad attraversare il nostro cielo. Così in Benjamin, in seguito al peccato originale linguistico la lingua pura è perduta e nascono le lingue plurali, che possiedono una tensione verso il ritorno ad essa in un futuro indefinito. È proprio questa perdita che vede aprirsi la possibilità del divenire della lingua nella forma di un *tendere verso*: un movimento messianico che vede nel ritorno al circolo di comunicazione essenziale della lingua pura il suo fine ultimo. Ma anche uno sfondamento interiore che ritorni alla lingua pura senza perdere ciò che è stato acquisito nel percorso: il giudizio e l'astrazione, l'argomentazione e la conoscenza come Epistéme. Un principio orientale che si compone di principio greco, mito, ma "non solo di quello" e rappresenta uno spazio fatto di determinazione e movimento insieme.

Nel saggio, lo strumento che nel divenire delle lingue plurali può esprimerne sia la distanza dalla pura lingua originaria che la tensione verso il ritorno, il rivolgimento messianico, è la traduzione, che Benjamin legherà a doppio filo fin da subito con il romanzo. Nella quarta e ultima parte degli appunti appartenenti all'*Appendice* a *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'umano*, infatti, uno schema collega la «Lingua» ad un gruppo di concetti composto da: «Traduzione, Traduzione della lingua (Romanzo)»[251]. È in questo secondo momento che si presenta la contrapposizione tra principio greco - o concezione borghese della lingua – e principio orientale, ricerca nella lingua di rinnovate alleanze tra esperienza e linguaggio nella traduzione. Come già in *Trauerspiel e tragedia,* un «ingorgo del sentimento» impedisce nel mondo reale la completa aderenza tra il contenuto e la forma, tra il significato e il significante. Ciò che crea uno scarto in questa aderenza, trasformandola in una relazione in continuo movimento e creando al suo interno uno spazio – lo spazio metaforico –, è la presenza dell'incomunicabile, l'inesprimibile: l'*Ausdruckslosigkeit*. Scomparsa la possibilità della purezza e della completa espressione della lingua pura, rimane il presente delle lingue plurali. Un presente in cui si può stare in due modi: staticamente, ripetendo i legami convenzionali tra segno e significato che rimangono lontani dall'esperienza e dalla connessione con il trascendente, per riprodurre solo sé stessi; oppure dinamicamente, alla ricerca di connessioni essenziali

[251] OC, vol. I, *Appendice a Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, p. 301.

negli spazi «tra» le lingue, concependo la lingua come medium. Secondo il principio greco della completa determinazione, oppure secondo il principio orientale della *Lage*.

Non sono d'accordo con l'opinione espressa da Jennings e Eiland che il saggio sul linguaggio del '16 non trovi ancora in sé una connessione con il concetto di Storia[252]. Gli autori stessi scrivono che in Benjamin il concetto di Storia ha un valore fortemente metafisico fin dagli inizi, fin dal periodo del Movimento studentesco per la gioventù. Ma è tanto più in *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'umano* che la riflessione estetica assume contorni storici e politici con la descrizione del «mondo della Storia», il tempo delle lingue plurali. È il nostro presente tanto quanto il suo che Benjamin sta descrivendo: una precipitazione di temporalità tra presente mitico e predeterminato, e presente possibile teso al futuro nel divenire. Si tratta di un'intuizione – quel concetto peculiare del messianico - dalla forte carica politica, che si gioca necessariamente in un tempo reale. Essa lega l'adesso a una scelta tra determinazioni preesistenti e destino tragico da un lato, e possibilità di riottenere una connessione con l'autentico qui e ora, generando una trasformazione radicale nel presente teso al futuro dall'altro. Un'intuizione che compie il primo passo verso la ricerca estetica e politica di ciò che può far scoccare quella «scintilla magica tra parola e azione movente»[253] di cui Benjamin scrive in una lettera a Buber appena precedente la scrittura del saggio sulla lingua.

1.2 Le categorie estetiche dell'attraversamento

Nel periodo dal 1917 al 1922 le riflessioni di Benjamin sulla letteratura si orientano sempre più verso una sistematizzazione e verso la forma romanzo. È infatti il periodo in cui, fermo restando il valore strutturale ed essenziale della lingua, la critica letteraria e il romanzo divengono centri della ricerca di ponti di connessione con il trascendente. Per riprendere le parole di Sigrid Weigel, «consapevole della differenza imprescindibile tra rivelazione e storia, egli vuole piuttosto illuminare costellazioni di soglie»[254]. Benjamin sposta cioè lo sguardo sui quei modi di plasmare la lingua come una materia che costituiscono luoghi di spostamento nel posizionamento rispetto all'essenziale. Secondo Giulio Schiavoni questi sono gli anni in cui l'attenzione del filosofo si concentra su due filoni di pensiero principali: «la riflessione sulla

[252] «Fino alla Premessa del libro sul dramma barocco, con la teoria dell'origine, e ai *Passages*, con la teoria dell'immagine dialettica, Benjamin non integra pienamente i principi del linguaggio con quelli della storia. Il saggio del 1916 considera la storia solo dal punto di vista del mito», H. Eiland, M. W. Jennings, *op. cit.* p. 79.
[253] L, p. 24.
[254] S. Weigel, *op. cit.* p. 23.

critica e la riflessione sulla politica»[255]. Per spingere questa interpretazione un poco oltre, e tornando a ciò che Benjamin scrive, si può dire che siano gli anni in cui si fa sempre più intensa l'indagine dei due campi proprio a partire da quella relazione generativa che ha la sua radice nell'incomunicabile, che l'autore descrive come una «scintilla magica tra parola e azione movente»[256]. Una scintilla che Benjamin cerca ancora e ancora indagando l'intreccio tra esperienza e linguaggio.

Tra i testi che l'autore scrisse in questo periodo, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco* spicca come uno dei luoghi in cui maggiormente si intrecciano e sviluppano le linee di ricerca e i concetti impostati nei saggi precedenti. Fra questi, il passaggio di testimone, per così dire, dalla poesia al romanzo. A partire da questo saggio, infatti, il romanzo acquisisce una posizione di spicco rispetto alle altre forme letterarie, configurandosi come l'apice della poesia e acquisendone la posizione privilegiata rispetto all'esperienza. Inoltre, alla costellazione tra lingua, poesia ed esperienza si aggiunge ora una teoria della conoscenza come autoconoscenza di sé e del mondo nella relazione, di cui il romanzo viene a rappresentare l'immagine simbolica più alta.

Il saggio rappresenta la dissertazione finale per la laurea in filosofia che Benjamin scrisse a Berna nel 1919. Nella sua tesi, il filosofo sostiene il ruolo fondamentale della critica come mezzo conoscitivo attraverso un'analisi delle teorie dell'arte di Friedrich Schlegel e Novalis, ma anche un confronto critico con Fichte, Hölderlin e Goethe. Un inizio di teoria della critica compare già nel pensiero benjaminiano in relazione al linguaggio sin dal 1916, come si evince dalla già citata lettera a Herbert Belmore[257], ma è nel saggio sul Romanticismo che la critica entra effettivamente in campo come una di quelle categorie estetiche di cui Benjamin lamentava la mancanza nel saggio *Due poesie di Friedrich Hölderlin*. La critica assume quel ruolo metafisico e teologico precedentemente affidato alla traduzione: costituire un terreno di possibile connessione con l'essenziale. La critica ha il ruolo di svolgere il contenuto delle opere d'arte e porle in relazione diretta con l'Idea dell'arte. I concetti romantici di «Assoluto» e «Idea dell'arte» sono le declinazioni che Benjamin utilizza ora per descrivere i gradi più astratti della relazione fra Vita e Poesia. Si può quindi considerare questo saggio come un nuovo tentativo in chiave romantica di attraversare e descrivere lo spazio del poetato, dove è ora più accentuata la porzione in svolgimento tra ordine visibile e ordine intellettuale. Ma anche come una nuova formulazione della ricerca di Benjamin di una descrizione filosofica del

[255] G. Schiavoni, *op. cit.*, p. 65.
[256] L, p. 24.
[257] Ivi, pp. 26-27.

rapporto tra linguaggio ed esperienza, tra codificazione linguistico-culturale umana e autenticità nella relazione con il mondo.

Perché condurre questa ricerca attraverso i romantici? Una risposta si può trovare in una lettera a Scholem del 1917, quando il filosofo si dedica per la prima volta allo studio di questi autori. «Religione e storia» rappresentano per Benjamin il centro della ricerca del primo Romanticismo.

> La sua infinita profondità e bellezza in confronto con *tutto* il tardo romanticismo sta nel fatto che essi non si richiamavano, per l'interna connessione di queste due sfere, ai fatti religiosi e storici, ma cercavano di produrre nel proprio *pensiero* e nella propria vita la sfera superiore in cui religione e storia dovevano coincidere. […] il romanticismo cerca di fare, con la religione, ciò che Kant aveva fatto con gli oggetti teoretici: di mettere in luce la sua forma. Ma c'è una *forma* della religione?? In ogni caso il primo romanticismo si era fatto un'idea analoga a proposito della storia.[258]

Interrogarsi sulla «forma della religione» è ciò verso cui si può dire che Benjamin avesse mosso i primi passi nel saggio sul linguaggio, quando utilizzò con *intenzioni formali* l'architettura dei rapporti tra essere umano, natura e trascendente propri della tradizione ebraica. Dopo averla distaccata dal reale trattandola come una forma che si applica ad un contenuto – un'unità funzionale, in fondo - vuole ora interrogare il generarsi stesso di questa forma attraverso tradizioni filosofiche che a suo parere abbiano già percorso questi passi, sia verso la religione che verso la Storia. La ricerca filosofica di Benjamin ruota ancora una volta attorno ai rapporti allegorici.

Tuttavia, proprio a partire dalle riflessioni sulla Storia, il filosofo berlinese spostò la propria attenzione durante l'estate del 1918 sugli scritti dell'ultimo Kant, pensando di costruire su questi la propria tesi di dottorato[259]. Ma troverà in Kant una concettualizzazione inadatta alle linee generali tracciate nei precedenti saggi e alla ricerca che si è proposto. Dopo pochi mesi, nel novembre dello stesso anno, criticherà con veemenza la gnoseologia kantiana nel breve saggio *Programma della filosofia futura*. È in questo saggio che Benjamin, proprio a partire dal confronto con il filosofo di Königsberg, riconosce ed esplicita quelli che già si mostravano nei precedenti scritti come i fondamenti del suo pensiero: la centralità di un concetto complesso e relazionale dell'esperienza, in cui l'umano si trova in connessione esistenziale con un

[258] Ivi, p. 28-29.
[259] Così scrive a Scholem in una lettera del 22 ottobre di quell'anno.

nucleo di alterità inattingibile e trascendente da cui traluce l'autentico, nonché il costante riferimento al linguaggio come prima realizzazione della codificazione umana del reale.

Si veda quindi brevemente come Benjamin formuli questi fondamenti a sostegno e programma di una «filosofia futura», che comincia dalla critica al concetto illuminista di esperienza.

> Che Kant abbia potuto affrontare la sua opera immensa proprio sotto la costellazione dell'illuminismo, significa che essa fu intrapresa a confronto con un'esperienza ridotta in un certo modo al punto zero, al significato minimo. Anzi, si può dire che appunto la grandezza del suo tentativo, il radicalismo suo proprio ebbe come presupposto un'esperienza il cui valore intrinseco si avvicinava a zero, e che avrebbe potuto acquistare un suo significato (un triste significato, potremmo dire) solo grazie alla propria certezza. […] Che cosa rende così basso il livello dell'esperienza di quell'epoca, così sorprendentemente scarso il suo peso metafisico, è un punto a cui si può solo accennare[260]

Su un'esperienza il cui «peso metafisico» è ridotto a quasi nulla si fonda una gnoseologia che rimane ancorata ad uno schema conoscitivo soggetto-oggetto – mai superato secondo Benjamin – e al concetto correlato di «coscienza empirica». Si tratta, in altri termini, di staticità e passività concettuali che annullano la possibilità di cogliere ciò che il filosofo berlinese sta cercando: la *forma* della relazione tra ordini intellettuali e ordini visibili, tra linguaggio ed esperienza, e una possibile espressione di tale forma nel concetto di Storia o di religione. Così il compito di una filosofia futura diviene quello di criticare i concetti kantiani per trattenere solo ciò che risulta valido e non più limitato dalla *Weltanschauung* dell'Illuminismo: i caratteri *sistematici*, che fondino «una filosofia veramente consapevole del tempo e dell'eternità»[261]. Consapevole cioè da un lato della temporalità dell'esperienza, del suo essere «determinata, singolare» e non meccanica, dall'altro capace di intrecciare a questa determinatezza un carattere atemporale.

Alla fondazione di un tale concetto di esperienza, una «esperienza superiore», si lega immediatamente una modificazione del concetto di conoscenza.

> Esiste – ed è questo il presupposto storico della filosofia futura – il rapporto più profondo fra quell'esperienza di cui neanche l'indagine più profonda poté mai condurre alle verità metafisiche, e

[260] OC, vol. I, *Sul programma della filosofia futura*, p. 330.
[261] Ivi, p. 329.

quella teoria della conoscenza che non ha ancora saputo determinare in misura soddisfacente il luogo logico della ricerca metafisica[262]

Una conoscenza cioè che non si fondi sul rapporto soggetto-oggetto, che non oggettivi l'esperienza in termini di «fisica matematica» di stampo newtoniano da un lato, né riduca l'umano a «coscienza empirica», contenitore unicamente ricettivo e composizionale, dall'altro[263]. Benjamin parla di una «sfera della conoscenza pura», un concetto che qui appare poco delineato ma che acquista chiarezza se considerato come una prima immagine di quella gnoseologia organizzata in gradi progressivi della riflessione, frutto dell'interpretazione e della sistematizzazione del pensiero primo-romantico nella dissertazione del 1919. Benjamin allarga quindi la propria costellazione: una filosofia basata sulla relazione e la determinazione reciproca tra esperienza e conoscenza – una conoscenza che ha sempre un carattere linguistico: «ogni conoscenza filosofica trova la sua espressione esclusivamente nella lingua»[264] - riassorbe dentro di sé, rivoluzionandoli, sia il concetto della libertà – non più limitata da una riduzione meccanicistica del reale – sia della verità – fondata non sull'intelletto e la logica formale ma a partire da un legame trascendente con Dio. Un «Dio» da considerarsi, ancora, come la sfera di un'alterità inattingibile e autentica presente nell'esperienza. Questo, quindi, il programma della (propria) filosofia futura che Benjamin dichiara mentre sceglie di abbandonare Kant e i portati illuministi per tornare sul terreno più congeniale del primo Romanticismo.

Il saggio sul *Concetto di critica* è suddiviso in due parti principali. La prima è dedicata all'elaborazione del concetto di riflessione, che Benjamin utilizza come forma modulare per descrivere ora quei rapporti che aveva chiamato «unità funzionali», unità di relazioni che concorrono a comporre l'interezza dello spazio intermediale del poetato fra Vita e Poesia, ma anche fra esperienza singolare e sfera della conoscenza pura. Benjamin si sta infatti interrogando sulla forma della conoscenza come decodificazione umana e linguistica dell'esperienza, perciò qui estetica e gnoseologia perdono i reciproci confini di separazione. E d'altronde nell'*Aggiunta* al *Programma sulla filosofia futura* aveva scritto: «l'intera filosofia è dunque teoria della conoscenza, è solo e precisamente teoria, critica e dogmatica, di ogni conoscenza»[265]. La seconda parte è dedicata alla critica d'arte, una delle chiavi - insieme all'ironia - del

[262] Ivi, p. 332.
[263] Che Benjamin descrive come «un Io individuale psicosomatico, che riceve le sensazioni per mezzo dei sensi e si forma le sue rappresentazioni sulla base di esse», ivi, p. 333.
[264] Ivi, p. 338.
[265] Ivi, p. 339.

movimento del divenire dell'opera in relazione con quello che abbiamo chiamato il suo Mythos, in altre parole il poetato inteso come "compito" dell'opera, nucleo autentico.

Fin dai primi studi sul Romanticismo nel 1917 Benjamin riconosce la presenza di una sistematicità, ed è a questa che vuole rivolgere la sua attenzione per guadagnare alla propria filosofia futura la possibilità di connettere la determinatezza temporale all'atemporalità.

> Comincerò con una raccolta dei frammenti di Friedrich Schlegel secondo i loro pensieri *sistematici* fondamentali […]. Naturalmente è un puro lavoro di interpretazione, e il valore obiettivo che eventualmente possiede resterà da vedere. Inoltre questo lavoro ha dei confini stretti, segnati dal numero limitato dei frammenti che sono veramente significativi per il sistema.[266]

È importante sottolineare quanto in questo il filosofo berlinese ricostruisca a propria immagine la materia romantica. Le schematizzazioni e suddivisioni dei concetti sono, come lui stesso sottolinea a più riprese, completamente assenti negli scritti dei romantici, e spesso non riconoscibili nelle loro prassi[267], mentre le interpretazioni comunemente accettate dei frammenti schlegeliani sono per il nostro autore fuorvianti e duramente criticate[268]. Il filosofo si spinge ancora oltre nella scrematura dei frammenti schlegeliani non conformi alla sistematizzazione, affermando la necessità di ignorare le «enunciazioni più soggettivistiche»[269] dell'autore come punti estremi di un'oscillazione che troverebbe invece il suo centro nella teoria da Benjamin schematizzata. Rimando all'approfondita analisi di Winfried Menninghaus[270] sulle differenze tra le interpretazioni benjaminiane e i concetti romantici, su cui qui non mi soffermo. Considerate queste premesse va quindi tenuto presente sin da ora che il ruolo principe affidato al romanzo nel sistema non è quindi dovuto a sola interpretazione di teorie altrui ma al personale interesse filosofico dell'autore per questa forma estetica, presente nella costellazione della lingua e del divenire delle sue alleanze con l'esperienza fin dal già citato schema nell'appendice al saggio del 1916.

Tornando quindi al sistema che Benjamin sceglie di costruire per la filosofia Romantica - ma soprattutto per rispondere alle questioni su cui si concentra la sua ricerca a partire da *Due poesie di Friedrich Hölderlin* – si tratta di una teoria della conoscenza, una forma della relazione

---

266 L, p. 28. Corsivi dell'autore.
267 OC, vol. I, pp. 356-357 e pp. 414-415.
268 Ivi, p. 417.
269 Ivi, p. 416.
270 A questo proposito si veda Winfried Menninghaus, *Walter Benjamin's exposition of the romantic theory of reflection*, in B. Hanssen, A. Benjamin (a cura di), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York-London 2002.

tra essere umano e mondo, che Benjamin suddivide hegelianamente in tre momenti: conoscenza soggettiva – o «del sistema» -, oggettiva – o «della natura» - e assoluta[271]. Tuttavia la conoscenza soggettiva è citata e mai affrontata per sé, perché l'autore la riassorbe nella relazione tra essere umano e mondo propria della conoscenza oggettiva. Nella conoscenza assoluta ritornano, variati, gli estremi della Vita e della Poesia: il sistema poggia sull'estremo finito della realtà da cui si origina la riflessione e tende, dispiegandosi, verso l'estremo infinito dell'Assoluto o dell'Idea. Come nel saggio sul poetato, la relazione fra gli estremi prevale teoreticamente sugli estremi stessi, che sono anzi costituiti a partire da essa. In questo modo Benjamin non ricade nella scissione tra soggetto e oggetto, ma la supera. Per riprendere le parole con cui Ophälders descrive questo superamento:

> L'esperienza, dunque, è tale unicamente sulla soglia; il suo limite più intimo, perciò si trasforma per essa non soltanto nella sfida più forte ma anche nella fonte più ricca e profonda. Soggetto e oggetto sono, rispettivamente, corpi immediati nel loro rapporto con se stessi, come dice Schopenhauer, ma la loro immediatezza si costituisce unicamente attraverso il rapporto con l'altro, ed è quindi, fin da principio, intimamente mediata in se stessa.[272]

Benjamin comincia la propria descrizione della teoria della conoscenza romantica dalla conoscenza assoluta, inserendo la conoscenza oggettiva nel suo primo momento, il «senso» [*Sinn*]. Il senso ha un carattere particolare: quella che potremmo chiamare la "pura" percezione, la sensibilità come dato sensibile non concettualizzato, è assente. Il primo grado è sempre già correlato ad un pensato: «Il puro pensiero con la sua relazione ad un pensato è la materia della riflessione. È precisamente una forma rispetto a un pensato, è un pensiero di qualcosa»[273]. Per Benjamin esteticamente non si dà alcun contenuto che sia privo di forma né alcuna forma vuota di contenuto ma esiste sempre, a fondamento di tutto, la relazione tra due che ricade in quella che potremmo chiamare la *relazione primaria* tra esperienza e linguaggio. Teoreticamente implica la mancanza di una separazione tra il corpo e la mente – non esiste un dato sensibile non "pensato" o un pensiero a priori senza alcun fondamento sensibile – ma anche, spingendo un poco oltre l'interpretazione, l'impossibilità dell'esistenza

---

[271] «L'esposizione del concetto primo-romantico di critica richiede una caratterizzazione della teoria della conoscenza oggettiva che ne è alla base. Questa deve esser distinta dalla conoscenza del sistema o dell'assoluto […] deve, però, derivarne: e riguarda gli oggetti naturali e le opere d'arte», OC, vol. I, p. 391.
[272] Ivi, p. 28.
[273] «*Das bloße Denken mit seinem Korrelat eines Gedachten ist für die Reflexion Stoff. Es ist zwar dem Gedachten gegenüber Form, es ist ein Denken von etwas*». AW, Band I, p. 41, traduzione italiana mia.

dell'*Ausdruckslosigkeit* al di fuori della relazione tra essere umano e mondo. È solo all'interno di questa relazione che può formarsi il "grado zero" della conoscenza per come Benjamin la concepisce, cioè come relazione tra il conosciuto e qualcosa che lo fonda e lo trascende, l'autentico. E infatti si dimostra significativamente che Benjamin, nell'aprire l'analisi più strettamente legata al campo dell'arte e della critica, la «teoria della conoscenza della natura», fondi il primo grado del senso sul «pieno» del pensato non come Io, come in Fichte, ma come relazione con la natura.

> In questa conoscenza del pensiero per mezzo di sé stesso è inclusa, come si è notato, tutta la conoscenza in generale. Che, tuttavia, quella mera riflessione, il pensiero del pensiero, fosse concepita a priori dai romantici quale una conoscenza del pensiero, discende dal fatto che essi presuppongono quel primo originario pensiero materiale, che è il senso, come già «pieno». […] Il fondamentale principio romantico della teoria della conoscenza oggettiva è, con ciò, dato. Tutto ciò che è nell'assoluto, tutto il reale, pensa […]. Solo da un punto di vista del tutto particolare, l'assoluto, e ciò che in esso consiste, può essere designato come Io. […] Oltre alla sfera del pensare e del conoscere, quella legge fondamentale del medium della riflessione abbraccia, dunque, anche quella della percezione e, infine, addirittura quella dell'attività.[274]

Il pieno di senso che fonda la conoscenza assoluta, ciò che la àncora a qualcosa di esterno e così ne garantisce la validità impedendo che si richiuda nell'autoreferenzialità, è la relazione primaria dell'esperienza. Quella dialettica strettissima tra «colui che parla» e «colui che tace» descritta nel saggio *Esperienza* del 1913, ritorna ora, trasformata, nell'aforisma di Novalis: «In tutti i predicati, in cui noi osserviamo il fossile, esso osserva noi». Il dispositivo soggetto-oggetto non ha spazio in questa rappresentazione filosofica, né per Benjamin né per i romantici: se tutta la conoscenza è al tempo stesso un'autoconoscenza, la mera conoscenza dell'oggetto che separi soggetto e oggetto in compartimenti stagni non è semplicemente possibile, tutto è connesso nella relazione. «Ogni unità, tranne l'assoluto stesso, è, nel reale, solo relativa»[275]. Lo stesso termine "oggetto" è definito come una mancanza di relazione, un vuoto che si crea e impedisce la conoscenza. Inoltre, annettendo il concetto di critica d'arte e il campo stesso dell'arte al campo della conoscenza oggettiva, della natura, Benjamin prosegue nella direzione tracciata dal saggio sulla lingua: l'arte discende dalle lingue naturali, da

[274] OC, vol. I p. 392.
[275] Ivi, p. 394.

quell'ambito vicino all'inattingibile e avulso dal giudizio eteronomo. L'arte: allora intesa come poesia, qui progressivamente sviluppata dalla poesia al romanzo.

I gradi successivi della conoscenza sono per Benjamin dispiegamenti a più alti livelli di intellegibilità della relazione tra pensiero ed esperienza. La riflessione, che costituisce il movimento di dispiegamento ed elevazione dalla terra al cielo, dall'esperienza all'Idea, è per Benjamin un porre assoluto, teoretico. Il *contenuto* della conoscenza – la relazione - è infatti sempre interamente presente, mentre ciò che cambia è la sua *forma*: leibnizianamente, perfettamente intellegibile e dispiegata nell'Assoluto, oscura e confusa nel reale. Ciò che dispiega la forma della conoscenza è appunto la riflessione, che è in sé immediata e autoconoscente. La forma dell'esperienza come relazione, in quanto pensiero su un pensato, è essa stessa la riflessione: non è mai concepita in modo strumentale, come «mezzo per l'esposizione di un contenuto»[276], ma è fondata in sé stessa, come la lingua. Ogni conoscenza coincide quindi con la riflessione: «nei romantici il medium della riflessione e quello della conoscenza e della percezione coincidono. Il termine "osservazione" poggia su questa identità dei media»[277]. Perciò il dispiegarsi della forma ad opera della riflessione non significa che un procedimento si applichi ad un materiale – la riflessione alla forma -, ma che il procedimento e il materiale siano la stessa cosa: è la cosa in sé (la forma) a dispiegarsi dal suo interno, perdendo progressivamente la propria «autolimitazione».

Nei termini di Benjamin, i gradi della conoscenza assoluta sono descritti come "pensiero di un pensato", il senso, quindi "pensiero di pensiero", e "pensiero di pensiero di pensiero". Il secondo grado della conoscenza, la «ragione» (*Vernunft*), è il pensiero su ciascun primo pensiero (*das Denken jenes ersten Denkens*), ed è solo da questo grado che si può per Benjamin parlare di "riflessione" in senso pieno, che chiama infatti «riflessione originaria». Il rapporto tra il primo pensiero e la riflessione è quello di un dispiegamento (*Entfaltung*), una trasformazione interna, sviluppo della relazione primaria che è un ritorno a sé ad un livello più alto. In questo modo, la relazione primaria di pensiero e pensato del senso diviene il contenuto della riflessione originaria, la ragione, che si costituisce così come sua nuova forma: «è divenuto "forma della forma come suo contenuto"»[278]. La relazione tra forma e contenuto si ripropone, così, su ciascun grado: ogni riflessione costituisce, dispiegandola, la nuova forma del rapporto forma-contenuto del precedente livello, divenuto ora nella sua interezza il contenuto. Scrive Benjamin, «[il dispiegarsi della riflessione] secondo la visione romantica ha luogo

[276] Ivi, p. 412.
[277] Ivi, p. 397.
[278] Ivi, p. 368.

ininterrottamente e costituisce, innanzitutto, non l'oggetto ma la forma, il carattere infinito e metodico, in senso puro, del vero pensiero»[279]. La struttura è la stessa della dialettica hegeliana: ogni sintesi (relazione forma-contenuto) costituisce la tesi (il contenuto) del grado successivo, a cui si legherà l'antitesi della riflessione (il dispiegamento della forma) per giungere ad una nuova *Aufhebung* di forma-contenuto, e così via. Il grado massimo di questo processo, l'Assoluto, vede la «forma concreta»[280] dissolvere completamente nella forma assoluta dell'intero della riflessione. Il passaggio dalla riflessione all'Assoluto, dalla finitezza all'infinità, è definito da Benjamin come una «mediazione per [attraverso] immediatezze» (*Vermittlung durch Unmittelbarkeiten*).

Fino al secondo grado della riflessione, la conoscenza si riferisce esclusivamente all'oggetto, ma nei gradi successivi avviene un cambiamento qualitativo: essa è riferibile sia all'oggetto che al soggetto. Il "pensiero di pensiero di pensiero" diventa cioè, allo stesso tempo, riflessione sulla forma del metodo di conoscenza nel soggetto in base all'oggetto e riflessione sull'oggetto in quanto formato dal metodo di conoscenza del soggetto. Oltre il terzo grado si procede così verso una conoscenza totale, che supera nuovamente il dualismo soggetto-oggetto, in cui ogni connessione all'interno della realtà si trova dispiegata e intellegibile al massimo grado. A partire dal terzo livello della conoscenza si dà inizio ad una speculazione verso gradi infiniti e qualitativamente più alti, fino al momento in cui la forma concreta della riflessione si dissolve e l'Assoluto afferra sé stesso immediatamente. La forma della riflessione viene dispiegata ogni volta oltre il proprio limite temporaneo, potenziata nel *romantisieren* fino al raggiungimento della forma assoluta: il dispiegamento «ad un massimo di intellegibilità» della forma dell'intero delle connessioni, in cui ogni singolo contenuto è connesso con gli altri e quindi colto immediatamente nell'Assoluto. Tra la «riflessione assoluta» (*absolute Reflexion*) propria dei gradi infiniti oltre il terzo grado di riflessione, e la «riflessione originaria» (*Urreflexion*), cioè la conoscenza nel secondo grado, cambia per Benjamin solamente la forma, nel secondo caso non ancora infinitamente dispiegata nelle sue connessioni.

> A sostegno di tale distinzione si dovrebbe assumere che la riflessione assoluta abbracci un massimo di realtà, quella originaria un minimo: nel senso, cioè, che in entrambi è senz'altro presente il contenuto di tutta la realtà: dispiegato, tuttavia, nella prima, a un punto massimo di intellegibilità; nell'altra, confuso e inintelligibile.[281]

[279] Ivi, p. 370.
[280] Ivi, p. 371.
[281] Ivi, p. 372.

Il dispiegarsi della riflessione nel suo complesso, è quindi un divenire che supera il proprio limite e sfocia nell'infinità. Non un'infinità lineare e numerica tuttavia, ma un'infinità che Benjamin definisce «della connessione». Secondo l'autore è infatti fondamentale per l'integrità del sistema il carattere di organicità e compiutezza progressiva dell'infinità della riflessione, che chiama *Zusammenhang*. Altrimenti si torna ad un'infinità lineare e vuota, in cui non è possibile alcun compimento della connessione che costituisca il momento in cui l'Assoluto si riconosce.

> La riflessione doveva essere per loro, evidentemente […] qualcosa di più che un processo senza termine e vuoto […]. Per Schlegel e Novalis, l'infinità della riflessione non è, in primo luogo, un'infinità del processo [*Unendlichkeit des Fortgangs*], ma un'infinità della connessione [*Unendlichkeit des Zusammenhangs*]: e ciò è decisivo, insieme e prima dell'infinità temporale [zeitliche Unabschließbarkeit], che dovrebbe intendersi altrimenti che come vuota, nel suo processo. […] intendevano l'infinità della riflessione come una compiuta infinità della connessione [*eine erfüllte Unendlichkeit des Zusammenhangs*]: in essa tutto doveva connettersi in un'infinita molteplicità di modi: sistematicamente[282]

Il termine *Zusammenhang* indica l'insieme semantico di connessione, correlazione e contestualità di rapporti, contrapposto a *Fortgang*, l'andamento o il progresso in avanti. Due sono quindi le immagini di infinito fornite dal nostro filosofo, in cui riecheggiano ancora una volta il principio orientale e il principio greco: l'infinità della connessione, piena in ogni suo punto di interrelazioni, e l'infinità lineare e direzionata, vuota nei suoi passi progressivi tra loro indifferenti. La *Zusammenhang* è un fiorire di connessioni e interrelazioni che si estende in tutte le direzioni dello spazio, al contrario della *Fortgang* che procede linearmente. Nasce da quel terzo grado di conoscenza in cui l'ambiguità intrinseca del "pensiero di pensiero di pensiero" genera la coesistenza e l'interconnessione infinita tra soggetto, oggetto e conoscenza (riflessione) reciproca. La *Zusammenhang* di Benjamin può essere rappresentata, al pari del Mythos, come un disco di Phaestos. Essa è un intreccio di relazioni, di codici semantici tra loro interconnessi e sospesi nella possibilità. Una possibilità che Benjamin dichiara «infinita» ma che, a mio parere, non può essere definita tale fino in fondo. Nel momento in cui si costituisce un intreccio di relazioni, anche se prive di un rapporto univoco tra significante e significato, si crea infatti anche un grado minimo di determinazione, che per quanto possa

[282] Ivi, p. 367. AW, Band I, p. 40.

essere considerato come "tendente a zero", non può essere per questo completamente annullato. È solo la pura giustapposizione di elementi tra loro scollegati che può essere ricondotta ad un'infinità assoluta. Il concetto di infinità della connessione che Benjamin sviluppa qui deve quindi essere ricalibrato in una "infinità" che si fonda, anche se in grado infinitesimale, su una dialettica tra determinazione e possibilità. Una dialettica che d'altronde la rende armonica col poetato.

Secondo lo studio di Anthony Phelan[283], Benjamin avrebbe preso il concetto di *Zusammenhang* da Hölderlin:

> Benjamin has recourse to a phrase taken from Hölderlin's Pindar translations and commentaries. The text 'Das Unendliche' (The Infinite) yields the phrase *'unendlich (genau) zusammenhängen'* - They hang together infinitely (exactly). […] In introducing this preferred formulation from Holderlin's commentary on 'Das Unendliche', Benjamin repeatedly uses the word *Zusammenhang* and its cognates.[284]

La struttura di interconnessione del *Zusammenhang* che caratterizza la riflessione nella descrizione benjaminiana è, secondo Phelan, addirittura derivata primariamente dal romanzo. Benjamin avrebbe cioè preso proprio dalla struttura romanzesca il modello attraverso cui comprendere il concetto romantico di riflessione. Il romanzo costituirebbe quindi il fondamento dell'intera struttura argomentativa. Per sostenere questa tesi, lo studio di Phelan ripercorre le tracce dei romanzi citati da Benjamin nel saggio, mostrandone la diffusione e la presenza in momenti cruciali. Per quanto condivida il parere sull'importanza giocata dal romanzo nella struttura della dissertazione, non mi spingerei tuttavia fino al punto di affermare che, attraverso lo *Zusammenhang*, esso costituisca il modello attraverso cui Benjamin comprese la riflessione romantica. Se dalla riflessione che si dispiega nell'infinito della connessione si può giungere al romanzo come forma simbolica dell'Idea dell'arte - che quindi gioca un ruolo fondamentale nell'immanenza del presente - tuttavia non credo che il processo sia transitivo. Un'altra teoria sulla comprensione benjaminiana della riflessione romantica è quella di Menninghaus, secondo il quale l'autore avrebbe usato come chiave di lettura le proprie teorie sul linguaggio. Tuttavia, considerata la forma dell'opera d'arte che il nostro filosofo sviluppa fin dal 1915 in *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, caratterizzata dall'intreccio delle relazioni e dal

[283] Anthony Phelan, *Fortgang and Zusammenhang. Walter Benjamin and the romantic novel*, in B. Hanssen, A. Benjamin, *op. cit.*, pp. 69-82.
[284] Ivi, p. 72.

dispiegamento, è più ragionevole pensare che la riflessione romantica fosse compatibile con le linee della ricerca benjaminiana ancor prima delle riflessioni sulla lingua. Il confronto con Kant e i romantici permise di costruire parte di quelle categorie estetiche di cui Benjamin lamentava la mancanza dal '15 e la *Verbindung* del poetato si trasformò nella *Zusammenhang* della riflessione.

Tornando al grado ultimo del movimento verso il trascendente della teoria della conoscenza, Benjamin definisce l'Assoluto come il medium della riflessione, cioè il sistema organico e compiuto creato dalle infinite connessioni tra le riflessioni. Comincia qui la connessione con l'ambito dell'arte. Se nelle Lezioni Windischmann l'Assoluto era descritto infatti da Schlegel come un Io, scrive Benjamin, nei testi dell'*Athenäum* «la riflessione libera dell'Io è una riflessione nell'assoluto dell'arte»[285]. Sin dai primi scritti, infatti, «il punto neutro della riflessione, nel quale questa sorge dal nulla, è il sentimento poetico»[286]. La riflessione e l'arte condividono l'«onnipotenza creativa»: la capacità di generare la propria stessa materia. Solo nelle lezioni a partire dal 1800, scrive l'autore, Schlegel inserirà la volontà come meccanismo limitativo della riflessione, ma l'importanza del rapporto con l'arte resterà fondamentale. Anche Novalis sembra sostenere la medesima posizione sull'arte intesa come "assoluta invenzione", tanto quanto la riflessione: «pensare e poetare sono dunque tutt'uno»[287]. Per l'ambito dell'arte non è quindi descritta una diversa relazione originaria che faccia da fondamento. Se il linguaggio si fonda sulla relazione tra comunicabile e incomunicabile e la conoscenza diviene possibile nella relazione primaria con l'esperienza, nel rapporto tra *Ausdruck* e *Ausdruckslosigkeit*, l'arte sembra originarsi da entrambe. L'arte – specialmente la letteratura – emerge da un lato dalla relazione tra ciò che è comunicabile e l'incomunicabile, dall'altro con ciò che all'essere umano è possibile esprimere della propria esperienza e ciò che sta al di là, tendendo all'intreccio tra le due: l'espressione del mondo attraverso la parola. Ciò che Benjamin fa, seguendo una traiettoria simile per alcuni aspetti a quella di Marìa Zambrano, è radicare insieme poesia e pensiero, riflessione, nel punto d'indifferenza del sentimento poetico. Riprende da Novalis:

> Il filosofo e l'artista procedono, se posso dire così, organicamente […]. Il loro principio, la loro idea di unione, è un [seme] organico, che si sviluppa, si evolve liberamente a forma contenente individui indeterminati, a forma infinitamente individuale, universalmente formatrice: è un'idea ricca di idee

[285] OC, vol. I, p. 379.
[286] Ivi, p. 400.
[287] Ivi, p. 401.

> […]. L'arte e la scienza abbracciano ogni cosa, per giungere, rapsodicamente o sistematicamente dall'una all'altra, e così dall'uno al tutto[288]

Per Benjamin, l'arte costituisce la più esatta realizzazione del sistema della conoscenza secondo le teorie primo-romantiche di Schlegel. Tuttavia Schlegel attribuì nel corso del tempo il centro generativo della riflessione a più cose, come il genio, la cultura, l'armonia, l'ironia, l'organizzazione e la storia, manifestando la multiformità del suo pensiero. L'attribuzione univoca all'arte è invece opera di Benjamin. Solo l'arte possiede infatti per il filosofo berlinese, attraverso la critica, la capacità di porre tutte le cose in relazione con l'Assoluto, costituendo una determinazione particolare del medium della riflessione.

Il movimento dall'immanenza alla trascendenza nel campo dell'arte è trattato in modo più particolareggiato rispetto alla teoria della conoscenza. Da un lato, i gradi del suo sviluppo sono determinati dal rapporto dialettico tra due componenti specifiche dell'opera d'arte: la forma di esposizione e la forma assoluta. Dall'altro, il dispiegamento dell'ordine intellettuale e dell'ordine visibile, l'azione sull'opera d'arte che nella conoscenza corrisponde alla riflessione, possiede tre determinazioni invece che una sola: critica, ironia e simbolo. Si può dire che in questo campo Benjamin abbia descritto con maggiore dettaglio il sistema, creando una determinazione nel medium dell'arte più che aggiungendovi qualcosa di radicalmente nuovo. E d'altronde questa era la sua intenzione fin dal testo sul poetato: formulare le categorie estetiche in grado di descriverne i movimenti e le relazioni interne.

Il dispiegamento dell'opera d'arte è in generale il dissolvimento della forma concreta dell'opera d'arte nella forma assoluta dell'Idea dell'arte. Nel particolare, esso è generato dal rapporto dialettico tra due componenti dell'opera: la forma di esposizione [*Darstellungsform*] e la forma assoluta [*absolute Form*]. La forma di esposizione di un'opera rappresenta l'essere momento della singola opera d'arte nel medium formato dalle infinite connessioni tra le opere che compone l'Idea. Pensando a questa Idea come ad una costellazione, le opere considerate nelle loro forme di esposizione rappresentano le singole stelle. L'opera d'arte può esistere proprio grazie alla forma conchiusa e finita, che allo stesso tempo costituisce però il punto di inizio della riflessione, della critica. C'è una proporzionalità diretta tra limitatezza dell'opera e superamento del limite: «la critica adempie il suo compito se, quanto più conclusa è la riflessione e più rigorosa la forma dell'opera, tanto più variamente e intensamente le porta

[288] Ivi, p. 422.

fuori di sé, risolvendo in una riflessione più alta la riflessione originaria, e così di seguito»[289]. La *forma assoluta* è invece la componente infinita e illimitata dell'opera d'arte, che Benjamin chiama «il dominio dell'opera invisibile»[290], la sua connessione con l'Assoluto.

> La forma determinata dell'opera singola, che si potrebbe definire come la forma di esposizione, diventa la vittima della distruzione ironica. Ma su di essa l'ironia dischiude un cielo di eterna forma, l'idea della forma, […] la forma assoluta; ed essa attesta la sopravvivenza dell'opera, che attinge da questa sfera il suo indistruttibile sussistere, dopo che la forma empirica, espressione della sua riflessione, come riflessione isolata, le è stata strappata. […] svelando l'immediato sussistere dell'opera, come quello di un mistero. L'opera non è, nell'essenza, come pensava Herder, la rivelazione e il mistero di una genialità creatrice, che si potrebbe ben chiamare un mistero della sostanza; è un mistero dell'ordine, rivelazione della sua assoluta dipendenza dall'idea dell'arte[291]

Il dominio dell'opera invisibile va quindi concepito, all'interno dell'opera d'arte, non come un oggetto, una sostanza, ma radicalmente come una *relazione* tra l'opera singola e l'Idea dell'arte. Benjamin usa l'espressione «mistero dell'ordine», contrapponendolo al «mistero della sostanza»[292] proprio per indicare l'ambito della relazione: la connessione tra due forme del medesimo contenuto (l'Idea dell'arte), che costituiscono gradi diversi della continuità del processo di dispiegamento. Un «mistero» che esiste, sì, in quello che Weigel ha chiamato mondo della Creazione/Rivelazione, dove l'Idea dell'arte è un'unica opera universale che contiene al suo interno tutte le opere singolari tra loro infinitamente interconnesse. Ma che tuttavia è altrettanto presente nel mondo della Storia: una connessione interna tra l'opera universale e l'opera particolare che fa sì che esista, al fondo della pura singolarità e limitatezza, un pieno di senso, nucleo di autenticità, seme dell'Idea dell'arte. È questo nucleo la forma assoluta *all'interno* dell'opera d'arte, ad essere responsabile della sua «sopravvivenza» (*Überleben*) nella Storia e della sua «indistruttibilità» (*Unzerstörbarkeit*) nell'Idea dell'Arte. Mondo della Storia e mondo della Creazione/Rivelazione sono così saldamente intrecciati e distinguibili l'uno dall'altro solo come gradualità qualitative. Scrive Benjamin: «idea e opera non costituiscono nell'arte degli assoluti contrari. L'idea è opera e anche l'opera è idea, se supera i confini della sua forma di esposizione»[293]. Cita Schlegel, che con il termine «opera» intende

[289] Ivi, p. 409.
[290] Ivi, p. 420.
[291] Ibidem.
[292] Ibidem.
[293] Ivi, p. 424.

nell'*Athenäum* un'unità organica con un ordine interno, limitata e illimitata al tempo stesso: «un'opera ha forma quando è in ogni punto nettamente definita, ma dentro questi suoi limiti illimitata […] quando è fedelissima a sé medesima, in ogni punto uguale a sé stessa, eppure sublime sopra sé stessa»[294]. Se così non fosse, si ricadrebbe nel fraintendimento che l'Idea dell'arte sia pura astrazione e le singole opere rappresentino l'unico aspetto empirico. L'Idea è invece «il fondamento *reale* [*der Realgrund*] di tutte le opere empiriche»[295].

Il concetto di forma assoluta rappresenta la formulazione di quello stato tra determinazione e movimento che caratterizza uno dei momenti del Mythos. Quando cioè alla struttura generale dei rapporti fra le cose, a quella *Weltanschauung* individuale e radicata nell'esperienza singolare dell'artista che è un disco di Phaestos, è associata la chiave che produce una storia. È quella storia, insieme alla sua chiave, a costituire la forma assoluta dell'opera come suo compito, e l'opera materiale come soluzione. La forma di esposizione, invece, può essere riconosciuta nella formulazione della storia, nella veste che assume materialmente. Il romanzo che leggiamo è prima di tutto la sua forma di esposizione, poi storia, e infine Mythos come forma generale della relazione con il mondo. Nella sua tesi di laurea, tuttavia, Benjamin pur avendo costruito un'articolazione del poetato fondata sull'esperienza come relazione, ancora non radica questa relazione nell'individuo. Ancora, per così dire, si ferma ad un concetto di Mythos che è propriamente *Weltanschauung*: visione del mondo generalizzata, non presente nella sua interezza nella mente di nessuno ma "denominatore" culturale comune a un'intera popolazione in un dato momento storico.

Il movimento del divenire nell'arte, attraverso il rapporto dialettico tra le due componenti dell'opera, dispiega l'opera particolare fino all'Idea dell'arte. Il processo generale, così come nella conoscenza era la riflessione, nel campo estetico è indicato da Benjamin come critica, poi distinta in tre determinazioni. La critica agisce sul proprio oggetto esattamente come la riflessione. Il movimento della critica, infatti, disvela la forma concreta dell'opera d'arte, dissolvendola nella forma assoluta dell'Idea dell'arte, così come la riflessione dispiega la forma concreta della conoscenza per dissolverla nella forma assoluta. È impossibile a questo punto non notare quanto critica e riflessione risultino così vicine da essere pressoché indistinguibili. Diviene così più chiaro quanto profondamente si radichi nella teoria della conoscenza l'affermazione di Benjamin secondo la quale «la teoria romantica dell'opera d'arte è la teoria della sua forma»[296]. La forma rappresenta il centro vivente della critica e della riflessione,

[294] Ivi, p. 411.
[295] Ivi, p. 423. Corsivo mio. AW, Band I, p. 104.
[296] OC, vol. I, p. 408.

l'inizio generativo che apre al dispiegamento verso il trascendente e il punto di contatto tra esperienza ed espressione, tanto nel campo estetico quanto in quello gnoseologico. La forma, per entrambi, perde nel dispiegarsi la sua valenza di limitazione, giungendo a livello dell'Assoluto in una situazione di soglia. La forma assoluta è infatti la forma dell'infinito, che rappresenta un paradosso. L'infinito, infatti, *non ha forma* perché non ha limitazione, *ma ha forma* – salvandolo così dal diventare una "vuota" infinità, un indefinito – in quanto Benjamin lo definisce come *Zusammenhang*, infinità della connessione. La forma concreta è quindi portata «fuori di sé», oltre la propria limitatezza, fino a giungere al punto estremo, la soglia in cui tutti i rapporti possibili sono resi nella massima astrattezza e correlazione, in cui la determinazione e il movimento coesistono al massimo grado.

Il processo della critica è descritto da Benjamin in tre determinazioni particolari: critica, ironia e simbolo. Queste tre categorie estetiche sono tra loro poco distinte dall'autore, che non può fare a meno di dichiararle per molti aspetti coincidenti. Questo perché, si potrebbe dire, descrivono nei fatti il medesimo movimento da punti di vista differenti. Si usino i tre momenti dello Spirito hegeliano come chiave interpretativa per mettere a fuoco le differenze fra critica, ironia e simbolo. Lo spirito soggettivo rappresenta la critica in senso proprio, che dispiega l'opera d'arte dal suo interno, fino a dissolverne la forma nella forma assoluta dell'Idea dell'arte. Lo spirito oggettivo corrisponde invece all'ironia, che osserva l'opera dall'esterno riconoscendone la parzialità rispetto all'Idea dell'arte e ne dissolve l'illusorietà, ma che allo stesso tempo (e a differenza della critica) la rende indistruttibile, cristallizzando il rapporto tra la sua forma materiale e l'Idea dell'arte. Infine lo spirito assoluto: il simbolo, immagine assoluta e intera sia dei rapporti interni all'opera che dei rapporti tra l'opera e l'Idea.

Si vedano i tre momenti nel dettaglio. Il compito della critica è la «conoscenza dell'arte nel medium della riflessione», cioè dal punto di vista dell'arte stessa, portando ad autoconoscenza un'opera d'arte. La critica è per questo interamente "soggettiva" nel senso di interna al movimento stesso dell'opera. Non c'è raffronto con un modello esterno, perciò il suo momento negativo si limita al riconoscimento della sua limitatezza rispetto all'Idea, mentre la critica in sé è incentrata sullo sviluppo creativo.

> per i romantici e per la filosofia speculativa il termine «critico» significava bensì: oggettivamente produttivo, creativo a ragion veduta. Essere critici voleva dire spingere tanto in alto il pensiero al di sopra di ogni impedimento da far emergere, come per incanto, dal discernimento dei falsi impedimenti la conoscenza della verità. In questo significato positivo il procedere critico acquista una

strettissima affinità con quello riflettente, e, in enunciazioni […] i due procedimenti si sovrappongono[297]

Un concetto di critica che utilizzi come metro di valutazione solo l'opera in sé stessa per Benjamin risolve i due problemi critici dell'estetica - salvando sia dal dogmatismo che impone modelli rigidi a "ciò che è arte" sia dalla tolleranza scettica che accetta che tutto possa essere arte in nome della forza creativa dell'artista - con una nuova teoria dell'arte situata in un punto mediale: un formalismo non dogmatico che aspiri ad una critica immanente all'opera. Benjamin sviluppa per questo una teoria della critica delle opere d'arte in tre regole fondamentali. La prima regola indica che un'opera può essere definita "arte" solo se dà inizio a riflessione, cioè se è criticabile. La seconda regola nega qualsiasi giudizio per scala di valore tra le opere d'arte: un'opera è o non è arte. Infine, la terza regola è la negazione del brutto. Ciò che non dà inizio a riflessione non è nemmeno criticabile, perciò non è arte. La critica e la sua possibilità sono strettamente legate al rapporto con la lingua. La falsa critica non si fonda infatti sul valore intrinseco della lingua ma in ciò che caratterizza la sua perdita: il peccato originale linguistico, il giudizio di bene e male. È questo giudizio che procede "contro" il suo oggetto ed è distruttivo perché sempre riferito ad un modello esterno. La "vera" critica nasce invece dalla tensione interna con l'incomunicabile, grazie alla quale sa distinguere dal «cuore del linguaggio»[298] tra autentico e inautentico. È quindi sempre un procedimento positivo, che coinvolge l'oggetto non in forza di un criterio, ma per la più intima connessione dell'opera con sé stessa: il nucleo di autenticità della sua lingua. Così Benjamin aveva scritto nella lettera a Herbert Belmore del 1916: «è come una sostanza chimica che ne attacca un'altra solo nel senso che dissolvendola scopre la sua natura più interna, non la distrugge»[299].

Il concetto di ironia romantica è la seconda categoria estetica del dispiegamento del poetato. Benjamin la suddivide in due tipi, a seconda del suo effetto sull'opera: «l'ironia sulla materia la annienta; è negativa e soggettiva: quella sulla forma, viceversa, è positiva e oggettiva»[300]. La critica soggettiva è sempre distruttiva, e corrisponde al titanismo, al rifiuto del limite. In questo senso è stata interpretata l'affermazione romantica «l'arbitrio del poeta non soffre legge alcuna». Per Benjamin questa interpretazione è sbagliata, la frase andrebbe intesa piuttosto come un atteggiamento ironico soggettivo in cui il poeta archetipico si solleva oltre l'unico

[297] Ivi, p. 389.
[298] L, p. 26.
[299] Ibidem.
[300] OC, vol. I, p. 419.

limite che ha, la materia, guardando all'illimitato dell'Idea dell'arte. La confusione tra ironia soggettiva e oggettiva è ciò che ha portato, secondo il nostro filosofo, alla "cattiva fama" dell'ironia romantica come universalmente distruttiva, perciò è per lui importante distinguerle con chiarezza. L'ironia oggettiva è, tra le due, l'ironia positiva e produttiva, che è "oggettiva" perché si situa nell'opera e non nell'autore, e agisce sulla forma e non sulla materia. Essa distrugge l'illusorietà della forma di esposizione[301] per portare alla luce la forma assoluta. È perciò molto simile alla critica, ma se la critica dissolve le forme di esposizione delle opere nel continuum dell'Idea dell'arte, l'ironia evidenzia invece il rapporto tra la singola forma e l'idea, senza distruggere la prima in nome dell'unità della seconda. L'ironia può così rendere la forma dell'opera d'arte su cui agisce «indistruttibile», cristallizzando la connessione tra la sua forma concreta e l'infinità della forma assoluta dell'Idea dell'arte. Con questo concetto di ironia, Benjamin rende quindi possibile quel *tà phainòmena sozein*[302] che resta un punto di riferimento teorico dai primi saggi sul linguaggio, alla *Premessa gnoseologica* al *Dramma barocco tedesco*, fino ai *Passages Parisiens*.

Infine, la terza determinazione del dispiegamento verso l'Idea dell'arte: il simbolo. «L'organo della poesia trascendentale, come forma che dura, nell'assoluto, oltre la caduta delle forme profane, è definito da Schlegel come forma simbolica [*symbolische Form*]»[303]. La forma simbolica è la riunione di tutti i rapporti tra la forma concreta e l'Idea. È un'immagine, espressione del puro assoluto poetico in una forma determinata. Il suo significato si basa su un legame tra l'apparenza del finito, la forma singola, e la verità dell'eterno, l'universale. Per questo può essere considerato pari al momento dello spirito assoluto, contenente in sé entrambi i momenti precedenti, integrati ed elevati ad una forma più alta, un *sym-ballein*.

Riguardo all'opera d'arte oggetto della critica, Benjamin crea un crescendo che restringe progressivamente il campo nella ricerca della forma estetica della perfetta connessione fra reale e ideale, tra riflessione e Assoluto. All'inizio del testo è trattata l'"opera d'arte" in generale poi, nel capitolo l'*Idea dell'arte*, il focus si restringe sulla poesia, quindi sulla poesia trascendentale. La poesia trascendentale costituisce una sintesi, una *Zusammenhang*, «dell'ideale

[301] Su questo particolare punto, che stride rispetto alla dialettica irrisolvibile tra forma di esposizione e forma assoluta, Benjamin cambierà opinione ne *Le «Affinità elettive» di Goethe*. Se nel *Concetto di critica* l'ironia sembra dover distruggere l'interezza della forma di esposizione, nel successivo saggio dedicato al romanzo goethiano ciò che dissolve è la componente illusoria della forma di esposizione, lì "contenuto reale".
[302] «Salvare i fenomeni».
[303] OC, vol. I, p. 429.

con il reale»[304], «fra idealismo metafisico e realismo»[305] e persino tra poesia greca – o ingenua - e poesia «moderna» - o romantica - come suo superamento:

> nell'opera d'arte stessa, la rigorosa compiutezza formale (di tipo greco), che resta relativa, attraverso la riflessione viene da una parte costruita, ma dall'altra redenta nella sua relatività e, attraverso la critica e l'ironia, sollevata all'assoluto dell'arte (tipo moderno). «Poesia della poesia» è l'espressione concentrata della natura riflessiva dell'assoluto. Essa è la poesia cosciente di sé stessa […]. La poesia più alta «è essa stessa natura e vita [306]

Nella poesia trascendentale Benjamin sembra così riconoscere il principio orientale responsabile del superamento del principio greco, in grado di riconnettere non solo categorie estetiche o teorie della conoscenza ma persino la radice della ricerca a cui l'autore si sta dedicando, la forma del rapporto tra natura e vita, tra esperienza e linguaggio. Il crescendo non si ferma qui: «l'organo della poesia trascendentale, come forma che dura, nell'assoluto, oltre la caduta delle forme profane, è definito da Schlegel come forma simbolica»[307]. Riprendendo quindi la progressione delle categorie estetiche dello sviluppo verso l'Assoluto - critica, ironia e simbolo -, si può dire che se la poesia trascendentale come forma corrisponde alla critica intesa in senso ampio, come insieme generale di queste tre categorie fra cui il simbolo costituisce il momento più alto, parimenti il momento più alto della stessa poesia trascendentale è la forma simbolica. La forma cioè in cui la connessione attraverso la riflessione della poesia con sé stessa e con l'Idea dell'arte è più importante, strutturale: dove, secondo le parole di Schlegel che Benjamin cita, «ovunque l'apparenza del finito vien messa in rapporto con la verità dell'eterno».

> Le caratteristiche fondamentali della forma simbolica consistono, da un lato, in una tale purezza della forma di esposizione, che questa viene depurata a semplice espressione dell'autolimitarsi della riflessione e differenziata dalle forme profane di esposizione [qui in nota al testo l'autore aggiunge: «Come tale, dunque, la forma di esposizione può non essere completamente profana: essa può partecipare in piena purezza alla forma assoluta o simbolica, o infine trasformarsi in essa»]; dall'altro, nell'ironia (formale) nella quale la riflessione si solleva all'assoluto.[308]

---

[304] Ivi, p. 427.
[305] Ivi, p. 428.
[306] Ibidem.
[307] Ivi, p. 429.
[308] Ivi, p. 430.

La forma più simbolica di tutte è il romanzo, apice e conclusione del crescendo.

> Fra tutte le forme dell'esposizione ve n'è una nella quale i romantici vedono tanto l'autolimitazione riflessiva che l'autodilatazione perfezionate nel modo più deciso e, a quest'altezza, indistintamente trapassanti l'una dell'altra. Questa forma per eccellenza simbolica è il romanzo. […] Il romanzo è la più alta fra tutte le forme simboliche, è la poesia romantica, l'idea stessa della poesia. In quanto *summa* di tutto il poetico, come la teoria schlegeliana dell'arte lo intendeva, il romanzo è dunque una denominazione dell'assoluto poetico[309]

Il nostro filosofo sottolinea che il termine stesso "romanzo" debba essere considerato come "romanzesco", cioè come forma che incarna nel modo più completo la teoria romantica fondata sul *romantisieren*. Secondo l'autore esso rappresenta la forma simbolica per eccellenza per due motivi. Il primo è che la prosa che caratterizza il suo stile è così malleabile da risultare apparentemente priva di regole e aprirsi in riflessioni e divagazioni che non intaccano la struttura generale e che si elevano le une sopra le altre fino a ricongiungerlo con l'Assoluto. Poiché non c'è alcun canone formale a cui il romanzo debba attenersi che possa essere trasgredito, qualunque forma gli venga "aggiunta" non infrange alcuna regola e non porta la forma romanzo "fuori di sé". Queste forme possono quindi essere considerate separatamente rispetto al romanzo "in sé" e distinte tra loro senza mai slegarsi effettivamente dall'insieme. Il romanzo può infatti contenere lettere, ballate e canzoni, descrizioni di opere visive o musicali, poesie, novelle, leggende, persino spartiti o immagini, oppure dispiegarsi su sé stesso nelle riflessioni dei personaggi e della voce narrante. «Ciò neutralizza in esso la forma della esposizione, la quale agisce così solo nella sua purezza e non nel suo rigore»[310]. La forma di esposizione agisce cioè non come canone o come regola a cui il romanzo debba essere ricondotto, ma come semplice presenza del limite nella forma. Va considerato che è lo stesso Benjamin a sottolineare che non è mai possibile distinguere completamente tra forma profana e forma simbolica nella forma di esposizione, così come tra forma simbolica e critica, perciò si tratta sempre di un movimento complessivo di cui si colgono "figure" momentanee. Per il momento giocando con i termini romantici si può pensare alla definizione del romanzo in senso benjaminiano come al "romanzo del romanzo" e si vedrà nel prossimo capitolo come mai questa definizione risulta calzante. Il secondo motivo per cui il romanzo rappresenta la forma più simbolica dell'Idea dell'arte è che essendo già per sé una forma riflessiva in sé stessa, non

[309] Ivi, pp. 430-432.
[310] Ivi, p. 430.

c'è nulla che l'ironia possa sciogliere o riflessione che possa innescare: «Il fatto che esso raggiunga, in virtù della natura della sua forma, ciò che altrove è possibile solo per mezzo dell'atto di violenza dell'ironia, neutralizza, in esso, l'ironia»[311].

L'impossibilità dell'ironia a portare fuori di sé l'opera, così come la fluidità della sua forma riflessiva si fondano entrambe, nel romanzo, sulla prosa, che rappresenta «l'idea della poesia» come medium tra tutte le forme che compongono il romanzo[312]. La prosa costituisce infatti la chiave di volta della forma romanzo come forma «per eccellenza simbolica» se intesa in due modi: sia letteralmente come linguaggio dell'opera, responsabile della sua «esteriore libertà» rispetto ai canoni, che come struttura profonda di connessione tra le riflessioni che compongono la forma del romanzo e ne costituisce l'unità. La teoria della prosa è secondo l'autore una delle caratteristiche del pensiero romantico, rintracciabile in tutti i suoi pensatori benché con sfumature e intensità differenti. Schlegel in particolare non approfondisce molto questo aspetto, motivo per cui l'autore si rifà piuttosto alla ben più sviluppata teoria di Hölderlin e attraverso di essa cerca di ricostruire gli accenni di Schlegel e Novalis.

> Tale tesi è il pensiero di base della filosofia romantica dell'arte, assolutamente nuovo nell'essenziale e ancora invisibilmente operante; da esso vien definita l'epoca forse più grande della filosofia occidentale dell'arte. […] Il prosaico, nel quale la riflessione si esprime nel modo più alto come principio dell'arte, è perfino nell'uso linguistico proprio, una designazione metaforica del sobrio.[313]

La sobrietà è opposta all'estasi proprio perché, in quanto fondata sulla riflessione - il movimento di dispiegamento interiore - non porta mai l'oggetto fuori di sé. L'arte sobria è un'arte «meccanica», guidata da regole che rendono il suo nucleo autentico «indistruttibile» dall'ironia perché fondata sullo sprofondamento in sé, sul *romantisieren*. Non è fuori di sé che per Benjamin è possibile trovare l'autentico ma dentro di sé, dentro la relazione tra il singolo e il mondo, dentro la propria esperienza. Una tale teoria si trova quindi a fondamento di quel rifiuto per l'arte come prodotto dell'estasi entusiastica dell'artista, che dissolve integralmente al primo accenno di ironia, ed è invece fautrice dell'opera d'arte sobria, frutto di rigorosa riflessione. Un'arte costruita in base a regole, che sia insegnabile e riproducibile, «meccanica», si sostituisce nella teoria romantica alla pura ricerca della bellezza. Riprendendo il frammento di Schlegel citato da Benjamin, «le più alte opere d'arte sono, semplicemente, non piacevoli:

311 Ibidem.
312 Ivi, p. 433.
313 Ivi, p. 435.

sono ideali che possono e devono piacere soltanto per approssimazione, sono imperativi estetici»[314]. Con la teoria della sobrietà proprio i romantici, considerati i più grandi teorici del sentimento e delle passioni, sembrano allontanare l'estasi dall'arte e affidarsi al rigore. Scrive Schlegel: «questo è veramente il punto: che, per via del sublime, noi non possiamo abbandonarci interamente al nostro sentimento»[315].

Si può dire quindi che il romanzo venga a rappresentare nella costellazione fin qui costruita da Walter Benjamin l'erede della poesia nel linguaggio e nella relazione con il mondo: un intero realizzato di connessione e attraversamento, a metà tra finitezza reale e infinità essenziale, tra Vita e Poesia, tra linguaggio ed esperienza. Neutralizzando sia il rigore della forma di esposizione sia l'ironia, il romanzo si attesta come forma interamente simbolica, simbolo dell'Idea dell'arte: «quell'elemento attraverso il quale ovunque l'apparenza del finito viene messa in rapporto con la verità dell'eterno»[316]. Il romanzo è la connessione, tramite un rimando, tra il finito reale e l'infinito ideale, tra la singolarità e la molteplicità – dentro di sé, come forma costituita da forme, e fuori di sé, come opera singolare connessa riflessivamente all'Idea universale - costituendo una soglia continuamente attraversata e attraversabile. Ha infatti una componente infinita, autentica – il «dominio dell'opera invisibile» e il suo «mistero» - nella stretta relazione con l'Assoluto, che si radica nel linguaggio poetico figlio di quelle lingue naturali che non hanno perso la connessione con l'esperienza. «La poesia più spirituale è il romanzo»[317] proprio perché imita la forma più alta dell'Idea dell'arte: il *continuum*, la mediazione tra le forme. Ha invece una componente finita nella forma di esposizione, materiale e circoscritta, mai determinata da canoni esterni e sempre fluida nel movimento che le permette di includere sempre nuove forme adattandosi al reale. Le sue componenti, che corrispondono al mondo della Creazione/Rivelazione e al mondo della Storia, alla trascendenza e all'immanenza, alla dialettica interna al principio orientale e alla *Zusammenhang*, non si trovano scisse ma precipitate in una immagine narrativa, una forma cristallizzata della connessione tra i piani che esiste nel presente dell'esperienza, della parola e dell'azione.

[314] Ivi, p. 437.
[315] Ivi, p. 438.
[316] Ivi, p. 429.
[317] Ivi, p. 431.

1.3 Il romanzo benjaminiano

In *Il compito del traduttore*, del 1921, Benjamin ritorna alla questione del linguaggio dal punto di vista dell'opera d'arte letteraria: la sua traduzione dei *Tableaux Parisiens* di Baudelaire. L'attenzione si sposta quindi nuovamente sulla poesia in senso stretto. Anche se il romanzo non vi è espressamente citato, è in questa prefazione che l'autore formula alcuni concetti sul divenire delle opere che risultano indispensabili per le riflessioni ad esso dedicate nei saggi successivi. La traduzione è il tema centrale a cui è riconosciuto uno *status quo* indipendente: essa non è rivolta a nessuno. Non è "funzionale" a qualcosa di materiale ma è il movimento necessario dell'opera nel suo evolversi storico. È la «vita» dell'opera, come sua sopravvivenza attraverso il tempo. Benjamin parla di «affinità metastorica»[318] tra l'originale e la traduzione. Le due versioni costituiscono, di fatto, due opere diverse collocate in periodi storici differenti, la cui parentela crea però un legame che attraversa la Storia. Seppure diverse, non saranno mai estranee. Tra la traduzione dell'opera e l'originale per Benjamin esiste un "rapporto di vita". «Nella sua sopravvivenza, che non potrebbe chiamarsi così se non fosse mutamento e rinnovamento del vivente, l'originale si trasforma[319]». Le traduzioni successive, se ben fatte, spostano e arricchiscono i significati dei testi, esplicitando tendenze implicite, spostando nel campo del visibile porzioni di quel "resto" di possibile che accompagna ogni opera. Ciò accade *all'interno* delle lingue. Non è causato dal cambiamento delle società, delle culture, delle usanze ma va di pari passo con esso. È un divenire che costituisce, per il nostro autore, l'essenza di ciò che è vivo: «È solo quando si riconosce vita a tutto ciò di cui si dà storia e che non è solo lo scenario di essa, che si rende giustizia al concetto di vita»[320]. La temporalità delle traduzioni rispetto all'originale è quindi di nuovo una temporalità non lineare ma di approfondimento, di sviluppo delle alleanze tra esperienza e linguaggio espresse nella poesia. Le opere e le loro traduzioni si trovano tra loro in un intreccio di connessioni reciproche, uno *Zusammenhang* che, creando una costellazione intorno al senso profondo dell'opera, al suo poetato, tocca il suo «mistero» portando nel visibile sempre nuove porzioni dell'«opera invisibile».

Nella *Concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, nel punto di passaggio dalla poesia trascendentale al romanzo come forma simbolica per eccellenza, Benjamin aveva ripreso e utilizzato come esempio il saggio di Friedrich Schlegel sul romanzo di Goethe *Wilhelm Meister*. Appena

---

318 Ivi, *Il compito del traduttore*, p. 504.
319 Ivi, p. 503.
320 Ivi, p. 502.

due anni dopo il filosofo berlinese decise di ripercorrere i passi di Schlegel e allo stesso tempo portare a compimento ciò che a suo parere né i romantici né Goethe erano riusciti a raggiungere. Scrivendo un saggio sul romanzo goethiano *Le Affinità elettive* Benjamin vuole infatti da un lato mettere in pratica e perfezionare il sistema costituito nella dissertazione non più a partire dalla teoria ma a partire dall'opera, dall'altro vuole costruire una teoria estetica sul rapporto tra la forma e il contenuto. L'ultimo capitolo della dissertazione del '19 era stato infatti dedicato ad un confronto fra le teorie dei romantici e di Goethe che aveva messo alla luce un nodo problematico.

> I romantici definiscono la relazione delle opere d'arte con l'arte come infinità nella totalità, ovvero: nella totalità delle opere si realizza l'infinità dell'arte; Goethe la definisce come unità nella molteplicità, ovvero: nella molteplicità delle opere si ritrova sempre l'unità dell'arte. Quell'infinità è quella della pura forma, quest'unità quella del puro contenuto. Il problema del rapporto della teoria dell'arte goethiana con quella romantica coincide con il problema del rapporto del puro contenuto con la forma pura (e come tale rigorosa).[321]

Alla risoluzione di questo nodo con una teoria che riesca a mantenere un rapporto di equilibrio fra i due, senza "cadere" né dal lato del contenuto né da quello della forma, Benjamin dichiara di non potersi dedicare in un saggio di «storia dei problemi». Rimane quindi una questione aperta, che diverrà il nucleo strutturale del saggio sulle *Affinità elettive* lavorato nei due anni successivi.

Tornando alle linee di riferimento che l'autore aveva tracciato per definire i rapporti interni al poetato, si può dire che se *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco* si focalizzava sul dispiegamento tra ordine intellettuale e ordine visibile, il saggio sulle *Affinità elettive* ruota invece attorno alla relazione tra la forma e il contenuto come rapporto tra determinante e determinato sia nell'opera che nella figura del poeta, all'opera come soluzione rispetto al proprio compito e al divenire dell'opera nel mondo della Storia. A differenziare maggiormente l'impianto di questo saggio rispetto al *Concetto di critica* è soprattutto il movimento. Il concetto del divenire espresso nel *Compito del traduttore* si inserisce nel sistema e si espande dall'opera alle categorie estetiche – stimolato anche dal confronto con un romanzo concreto e non più con il concetto astratto della forma romanzo -, alla forma della relazione con l'*Ausdruckslosigkeit* e alla struttura stessa dell'opera. Forma di esposizione e forma assoluta rappresentavano

[321] Ivi, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, p. 446.

categorie estetiche ancora insoddisfacenti: il loro limite principale era che si trattasse di categorie *statiche*. Per quanto Benjamin stesse descrivendo la dinamicità del movimento della riflessione dalla realtà all'ideale, dalla Vita alla Poesia e viceversa, le due componenti del romanzo restavano infatti, nella loro purezza, in sé immutabili, mentre il romanzo veniva a costituire una pura forma simbolica, un'«immagine[322]» dell'Idea dell'arte. L'ultimo elemento che differenzia notevolmente questo saggio rispetto alla dissertazione del '19 è di tipo strutturale: *Le «Affinità elettive» di Goethe* non è l'esposizione statica di una teoria filosofica conclusa, quella che potremmo chiamare una "visione panoramica", ma il divenire di quella teoria, un percorso trasformativo che si svolge nello spazio tra la prima parola e il punto in fondo all'ultima pagina.

Le categorie estetiche che individuano le componenti della forma romanzo sviluppate a partire da forma di esposizione e forma assoluta sono, in *Le «Affinità elettive» di Goethe*, il contenuto reale e il contenuto di verità, che corrispondono alla forma e al contenuto del romanzo. Non una forma come puramente esteriore né un contenuto come puramente interiore, ma una dialettica della relazione tra due che si fa reciproca e intreccia le due componenti, osservabili o dalla parte della forma – forma di esposizione e forma assoluta, nel saggio teorico sulla forma del romanzo – o dalla parte del contenuto – contenuto reale e contenuto di verità, nella critica del contenuto delle *Affinità elettive*. La relazione tra queste due categorie estetiche nel romanzo rappresenta la struttura portante dell'intero saggio, il centro da cui si dipartono singole riflessioni e definizioni concettuali senza il quale mancherebbe l'architettura delle connessioni.

Benjamin apre il saggio erigendo immediatamente le colonne portanti di quella che diverrà la sua teoria del rapporto tra la forma e il contenuto: contenuto di verità e contenuto reale, che corrispondono a forma assoluta e forma di esposizione. Subito dopo inserisce una variabile storica completamente assente nel *Concetto di critica* che inaugura l'espandersi del movimento all'interno del sistema non solo come struttura teorica ma anche come aspetto materiale, reale, dei romanzi. La forma del romanzo – e la narrazione in generale – non è sempre uguale a sé stessa, non solo storicamente, nel linguaggio e nelle forme artistiche, ma anche nelle modalità, potremmo dire culturali, di trasmettere la profondità del senso nella narrazione. Il romanzo goethiano rispetto alla narrazione classica greca non infonde i propri elementi essenziali nel contenuto reale, sul piano dell'esperienza, ma il significato profondo –

[322] O, per riprendere la proposta di traduzione alternativa di *Bild* avanzata da Stefano Marchesoni e Antonio Roselli, una «configurazione» affine a quella dell'Idea dell'arte.

come nel principio orientale proprio del *Trauerspiel* – si trova quasi interamente infuso nella metà invisibile dell'iperbole, «situata nell'infinito»[323]. «È certo che non vi fu mai epoca a cui, più che a quella di Goethe, fosse estranea l'idea che i contenuti essenziali della realtà possano prender forma nel mondo delle cose, e che non possano realizzarsi pienamente senza questa incarnazione»[324]. Kant e Basedow fanno qui da punti di riferimento in negativo: le loro analisi sono per l'autore cieche all'importanza dei contenuti reali, dando risalto quasi esclusivamente alla componente ideale. Ritorna qui un accenno alla critica della povertà del concetto di esperienza nella gnoseologia kantiana già espresso in *Sul programma della filosofia futura*.

Il saggio è suddiviso in tre parti, le cui riflessioni sono precedute da una cornice in cui Benjamin distribuisce i capisaldi della propria teoria della critica letteraria, sviluppo dei principi esposti nel *Concetto di critica*. La prima parte inizia con una distinzione tra il commentario e la critica. Se il primo si occupa di documentare il contenuto reale di un'opera, gli accadimenti e le descrizioni dell'ambiente, degli usi e dei costumi che nello scorrere del tempo storico acquistano sempre più risalto man mano che perdono aderenza con la realtà, la seconda va invece alla ricerca di quel contenuto di verità che veicola il senso più profondo dell'opera, la sua connessione con l'Assoluto, e ne garantisce la sopravvivenza. Tuttavia non c'è un *aut-aut*: il principio orientale non è l'opposto del principio greco ma la sua trasformazione attraverso l'unione con qualcosa di diverso. Il critico ha il compito di cogliere e dispiegare la verità profonda dell'opera, di porre in tensione i rapporti interni per creare un'evoluzione, ma a partire dall'analisi del contenuto reale e della relazione tra questo e il contenuto di verità.

> Si può paragonare il critico al paleografo davanti a una pergamena il cui testo sbiadito è ricoperto dai segni di una scrittura più forte che si riferisce a esso. Come il paleografo deve cominciare dalla lettura di quest'ultima, così il primo atto del critico ha da essere il commento. Di qui gli viene subito un criterio prezioso di giudizio: poiché solo ora e solo così potrà porre il problema critico fondamentale, se la parvenza di un contenuto di verità sia dovuta al contenuto reale, o se la vita del contenuto reale sia dovuta al contenuto di verità.[325]

La questione filosofica ed estetica a cui una critica che voglia definirsi tale deve rivolgersi è quale rapporto si trovi realizzato nell'opera tra il contenuto reale e il contenuto di verità, quali

[323] OC, vol. I, *Trauerspiel e tragedia*, p. 275.
[324] Ivi, *Le «Affinità elettive» di Goethe*, p. 524.
[325] Ibidem.

reciproche influenze si mostrino in essa, dando luogo a specifiche alleanze – non solo linguistiche ma artistiche, letterarie e culturali – tra l'esperienza e il linguaggio. Quali forme della rappresentazione del mondo vengano quindi dispiegate nell'opera, dando segno sia dei rapporti più comuni di una società con la sua cultura sia della visione e dell'interpretazione di questi rapporti da parte dell'artista. In altre parole, della «dialettica tra tradizioni collettive e individuali» realizzata nell'opera, per riprendere ancora una volta le parole di Ophälders. La critica assorbe in sé, quindi, sia la critica d'arte che la critica sociale e politica. Alle spalle delle categorie estetiche di forma e contenuto e oltre alla relazione primaria tra esperienza e linguaggio, giocano infatti da lungo tempo nella tradizione filosofica europea - tedesca in particolare - le questioni essenziali dei rapporti tra finito e infinito, tra individuale e collettivo, tra particolare e universale, nonché, soprattutto, la questione delle forme possibili della loro conciliazione. È a questi insiemi di rapporti che Benjamin si riferiva quando scriveva della «*forma* della religione» o della «Storia» su cui si interrogavano i romantici. Lo studio delle forme assunte dalle relazioni tra la forma e il contenuto in un'opera d'arte ha sempre per il filosofo berlinese – ben prima della conversione al marxismo del 1924 - un valore non solo estetico in senso stretto ma anche filosofico, politico e sociale. Fu quest'orizzonte di pensiero ad avvicinarlo alla Scuola di Francoforte e a quel campo di intersezione teso allo «svelamento di relazioni tra posizioni spirituali e posizioni sociali» nato dalla tradizione marxista a cui Max Horkheimer diede molto più tardi, nel 1937, il nome di teoria critica[326].

La seconda parte del saggio si apre invece con una critica all'impostazione che considera la vita dell'autore come chiave di lettura imprescindibile nell'analisi di un'opera letteraria - che costituirà poi il nucleo della successiva confutazione della lettura di Gundolf delle *Affinità elettive*. L'esperienza di vita dell'artista costituisce un principio eteronormativo di valutazione, che dà luogo ad una riflessione che porta l'opera lontana da sé stessa, riferendola a un modello fantomatico e preesistente di "esperienza di vita" o di "essenza dell'artista". Al contrario, è solamente attraverso il dispiegamento critico dell'opera in sé stessa che tali elementi potranno trovare il luogo per palesarsi, «poiché in nessun altro luogo che nell'opera stessa essi si rivelano in forma più durevole, più evidente e spiccata»[327]. Benché ovviamente non sia possibile alcuna visione ultima e completa su nessuno dei due, una riflessione che non ponga l'opera in primo piano perderà qualsiasi occasione di avvicinarvisi.

---

[326] Max Horkheimer, *Teoria tradizionale e teoria critica*, in (a cura di) Alfred Schmidt, *Teoria critica. Scritti 1932-1941*, Vol II, Einaudi, Torino 1974, p. 155.
[327] OC, vol I, p. 549.

La terza parte del saggio rappresenta l'apice del dispiegamento del processo di critica che Benjamin sta applicando al romanzo goethiano. È questo il momento in cui l'autore giunge a esporre una propria teoria della riconciliazione tra forma e contenuto, tra essere umano e trascendente. La cornice con cui questa terza parte si apre ne rispecchia la profondità dell'interrogazione filosofica: Benjamin risponderà qui a chi lo accusa di mantenersi troppo vicino all'opera per poterne avere una visione oggettiva che solo attraverso la critica propria della filosofia, «sorella» dell'arte, è possibile giungere al nucleo di significato dell'opera. Così come solo attraverso l'arte è possibile avvicinarsi al centro essenziale della ricerca filosofica. Questo perché arte e filosofia sono sorelle nella ricerca della vicinanza al nucleo dell'*Ausdruckslosigkeit*, e nel rapporto con essa.

> La totalità della filosofia, il suo sistema, è di portata superiore a quanto possa richiedere l'insieme di tutti i suoi problemi, perché l'unità nella soluzione di questi non è a sua volta interrogabile. Che se l'unità nella soluzione di tutti i problemi fosse a sua volta interrogabile, si porrebbe subito […] la nuova questione dell'unità della risposta a essa data con quella data a tutte le altre. Ne deriva che non vi è questione che abbracci, interrogandola, l'unità della filosofia. Il concetto di tale questione inesistente […] è indicato in filosofia dall'ideale […]. Ma anche se il sistema non è – in alcun senso – interrogabile, esistono tuttavia configurazioni che, senza essere una questione, hanno la più profonda affinità all'ideale del problema. Esse sono le opere d'arte.[328]

Il nucleo dell'esperienza del mondo, l'unità di tutto il sistema di una ricerca della conoscenza, non è interrogabile. Non è avvicinabile oltre un certo confine – l'orizzonte degli eventi. Le opere d'arte – il romanzo -, senza avvalersi del linguaggio incentrato sul *logos* della filosofia, un linguaggio che pone sempre «una questione», sono in grado di avvicinare questo orizzonte grazie a un'«affinità»[329]. Un'affinità che potremmo far risalire all'essere «immagine/configurazione» dell'Idea dell'arte da parte del romanzo, ma anche all'utilizzo non strumentale della lingua dell'arte rispetto alla lingua della comunicazione e alla lingua della scienza. Una lingua che non pone questioni e le risolve seguendo l'argomentazione dell'Epistéme ma che si apre a significati inattesi, baluginii del senso, contenuti di verità inesprimibili che si intuiscono attraverso dialettiche di svelamento. La lingua delle opere d'arte sembra di nuovo, in Benjamin, la lingua dell'Alètheia.

---

[328] Ivi, p. 564.
[329] Il termine che l'autore usa qui è *Affinität*: in questo caso non ritornano né la *Gemeinsamkeit* delle lingue naturali e artistiche né la *Verwandtschaft* delle lingue umane fra loro.

Si entri ora nel vivo delle descrizioni della forma e del contenuto del romanzo ancora ad un livello teorico, per approfondire in un secondo momento come Benjamin sviluppi queste componenti nell'analisi delle *Affinità elettive*. Il contenuto reale rappresenta la componente illusoria dell'opera, la forma particolare della rappresentazione del mondo: l'ambientazione, i costumi, il lessico e i modi di dire, gli eventi storici, la *Weltanschauung* di un gruppo sociale in un dato tempo e spazio. Enrico Ganni ha tradotto in italiano *Sachgehalt* come "contenuto reale". Manterremo questa traduzione, ma si tenga in considerazione la sfumatura di "cosalità", oggetto, con cui Benjamin intende identificare la componente più "fisica" ed esperienziale della narrazione di una storia. Potremmo dire, la componente più vicina alla Vita rispetto alla componente più vicina alla Poesia. Al contrario della «purezza» intrinseca della forma di esposizione nel romanzo, Benjamin riconosce qui al contenuto reale una determinatezza storica che lo rende "impuro" e quindi trasformabile dall'ironia. È prima di tutto il tempo che il romanzo attraversa ad avviare l'azione ironica che rivela progressivamente la particolarità, fissità e caducità della rappresentazione del reale. Così, come era stato per le lingue plurali, è proprio l'imperfezione del contenuto reale a rendere possibile un divenire interno dell'opera affine al divenire del reale, a cui si intreccia, si oppone, si mostra come altro. Così il contenuto reale subisce un processo che Benjamin chiama di «dissoluzione». Una dissoluzione che non distrugge il contenuto reale in sé, il mondo all'interno del quale una storia è calata nella sua narrazione, ma piuttosto il porsi di quel mondo come assoluto, come rappresentazione unitaria e onnicomprensiva dell'esperienza umana. Ogni rappresentazione, per riprendere ancora una volta Bachtin, è un'ideologia: un modo di raccontare il mondo che si vuole "vero" ed esauriente. In essa tutto ciò che vale la pena di sapere della realtà, tutto ciò che è importante, è presentato e "messo al posto giusto" rispetto al resto, le regole e le convenzioni di una specifica cultura o gruppo sociale in uno spazio-tempo determinato implicitamente intese come naturali e assolute. È innanzitutto il tempo, dice Benjamin nella sua teoria del romanzo, a infrangere questa illusione, a ironizzarla riportandola al suo stato di modalità determinata dello stare e interpretare il mondo fra tante altre possibili. Ma non è *solo* il tempo a poter agire in questo modo, lo è anche la critica, di nuovo come critica d'arte e critica sociale e politica insieme. Così il contenuto reale nel suo svelamento in realtà non subisce alcuno spostamento o "toglimento". A cambiare è piuttosto la nostra interpretazione di esso, il nostro modo di leggerlo. Questo è dunque il modo in cui, a mio parere, è più corretto intendere il processo di dissoluzione del contenuto reale rispetto al contenuto di verità.

Il contenuto di verità (*Wahrheitsgehalt*) è il nucleo profondo, la forma assoluta. Corrisponde al poetato come compito rispetto al romanzo come soluzione. È il suo senso, il suo mistero o anche ciò che potremmo chiamare – senza mai poterlo esplicitare pienamente – il suo messaggio profondo.

> Il rapporto tra i due determina quella legge fondamentale della letteratura per cui, quanto più significativo è il contenuto di verità di un'opera, e tanto più strettamente e invisibilmente esso è legato al suo contenuto reale. Se durevoli si rivelano perciò proprio quelle opere la cui verità è più profondamente calata nel loro contenuto reale, nel corso di questa durata gli elementi reali si impongono tanto più nettamente allo sguardo dell'osservatore quanto più si estinguono nel mondo.[330]

Il rapporto reciproco tra forma e contenuto, tra contenuto reale e contenuto di verità, è la relazione fondamentale che genera il movimento, la vita del romanzo. Si può intuire infatti fra le righe che un romanzo che non possieda un contenuto di verità e il cui movimento è costituito unicamente dal disfacimento del suo contenuto reale, che non lascia traccia di sé, svanendo come neve al sole, non è, in effetti, propriamente un "romanzo". Quando il senso sotteso alla sua storia si regge non tanto sull'architettura delle convenzioni in sé ma sulla necessità di considerare tali convenzioni come assolute e incontrovertibili, nel momento della loro ironizzazione tale senso perde il proprio significato e cessa di esistere. Per quanto tali narrazioni possano quindi essere tramandate nella tradizione come documenti storici o testimonianze, la loro lettura non tocca le corde profonde del nostro Mythos e l'assolutezza dei loro toni suona solamente ridicola alle nostre orecchie. Un romanzo, per dirsi tale, dev'essere una forma costituita da una dialettica tra un'architettura di senso incorruttibile perché mai completamente compresa – come *comprehensio* - e la sua articolazione in un'espressione letteraria in prosa. Il senso in questo caso non poggia infatti sul carattere di assolutezza della visione del mondo rappresentata, ma sull'architettura stessa delle relazioni che formano questa visione, che, una volta ironizzata, diviene una configurazione possibile fra altre – gerarchicamente "migliore" o "peggiore" a seconda del Mythos di ciascuno e ciascuna – e uno stimolo nel processo di continua creazione di quelle che Kermode ha chiamato «immagini della Fine». Una proposta per la costruzione di quella storia che fluisce incessantemente dentro ognuno e ognuna di noi in risposta alle domande sull'esistenza, sul volere, sull'essere e sull'agire. Per tornare a Benjamin, ove questa relazione tra contenuto reale e contenuto di

[330] OC, vol. I, *Le «Affinità elettive» di Goethe*, p. 523. AW, Band I, *Goethes Wahlverwandtschaften*, p. 139.

verità manchi, non si dà ciò che l'autore chiama la «vita» dell'opera, la sua sopravvivenza attraverso le epoche. Una vita che non si situa in uno spazio ideale, staccato da tutto il resto, ma che si trova radicata e in relazione con il tempo storico, dal momento che la origina in avanti. Il tempo reale, in divenire, è infatti un elemento fondamentale sia nella determinazione della sua forma alla nascita dell'opera sia nella dialettica tra i contenuti che rappresenta la sua sopravvivenza:

> Contenuto reale e contenuto di verità, uniti nella giovinezza dell'opera, si separano nel corso della sua durata, poiché il secondo continua a restare nascosto, mentre il primo viene alla luce. […] Separandosi nell'opera, essi decidono della sua immortalità.[331]

È il baluginare del senso profondo del romanzo dialetticamente intrecciato al contenuto reale a trasformare un'opera letteraria in un classico. Un'opera cioè che sembra contenere un barlume di verità inesauribile, che sembra aver sempre qualcosa di essenziale da dire alle epoche che attraversa. Benjamin non scrive che il contenuto di verità da sviluppare all'interno di un'opera sia limitato o individuabile completamente. Al contrario, lo svelamento non può mai essere completo. Così è anche nella pratica del saggio sulle *Affinità elettive:* ciò che inizialmente viene individuato come il contenuto di verità dell'opera è solo il primo passo del dispiegamento verso qualcos'altro. Ogni epoca storica porta con sé una diversa percezione del contenuto reale, provocando una diversa configurazione della dialettica tra contenuto reale e contenuto di verità nell'opera. Di conseguenza, ogni epoca e ogni cultura, così come ogni persona, sono in grado di cogliere una diversa variazione del contenuto di verità nello stesso romanzo. Una diversità che non implica una possibilità infinita ma dettata dalla dialettica tra determinazione e movimento: la dialettica del Mythos. Vorrei qui inserire una connessione in controtempo. Un frammento dei *Passages Parisiens*, ovviamente di molto successivo, si presta ad un'associazione che illumina il rapporto tra il romanzo e le epoche che attraversa.

> L'indice storico delle [configurazioni] dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle [configurazioni] che gli sono sincrone: ogni adesso [*Jetzt*] è l'adesso di una determinata conoscibilità. […] Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma [configurazione] è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con

[331] OC, vol. I, p. 523.

l'adesso in una costellazione. […] [La configurazione] letta, vale a dire [la configurazione] nell'adesso della leggibilità, porta in sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura.[332]

Benché il frammento appartenga agli anni più tardi della riflessione benjaminiana, la dialetticità temporale delle configurazioni – tradizionalmente, in italiano, rese come «immagini» - è affine a quella del saggio sulle *Affinità elettive*. Se è possibile cogliere una differenza, si può dire che nel 1921 la «leggibilità» del contenuto di verità del romanzo non fosse legata a un unico momento, allo *Jetztzeit*, ma a un riformularsi caleidoscopico e continuo del rapporto tra contenuto reale e contenuto di verità nella «vita» dell'opera. Tanti tempi – o tanti "momenti" -, tante le configurazioni attraverso cui un romanzo viene letto e reinterpretato, tanti i modi in cui il suo contenuto di verità si mostra. Fra questi, alcuni sono momenti di «leggibilità» che illuminano una costellazione di senso che incontra felicemente il suo tempo, aprendo a visioni alternative dello stare nel mondo[333]. Altri scivolano in sordina attraverso gli anni, in attesa.

Il processo di svelamento del contenuto di verità attraverso la relativizzazione del contenuto reale non può mai essere portato a compimento: il contenuto di verità resta essenzialmente un mistero, un inattingibile. Esso è un centro di gravità narrativa che costituisce la chiave di volta delle relazioni tra le forme particolari, le riflessioni che lo compongono. Ma è un centro che non può mai essere completamente svelato. Per riprendere le parole di Penrose sulla struttura dei buchi neri, «Dio aborre una singolarità nuda». Il contenuto di verità del romanzo è una riproduzione della struttura dell'*Ausdruckslosigkeit*: Benjamin, dopo aver teorizzato un trascendente inattingibile in ogni campo toccato dalla relazione tra esperienza e linguaggio, come Dio, come lingua pura, come forma assoluta, come autentico, lo pone anche qui, nel romanzo. Così come la lingua pura che traluce fra le lingue, anche il contenuto di verità rappresenta un'àncora al trascendente, una connessione presente e immanente al linguaggio con l'autentico dell'esperienza del mondo. Una connessione che per Benjamin rappresenta anche la possibilità messianica di creare uno spostamento dal mondo della Storia al

[332] W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann ed E. Ganni, vol I, Einaudi, Torino 2000, pp. 517-518. Ho voluto sostituire la traduzione comune di *Bild* come «immagine» con la proposta avanzata da Stefano Marchesoni e Antonio Roselli. Il termine «configurazione» rimanda infatti alla plasticità, alla dinamica del costituirsi di una forma di un elemento che va oltre al semplice visivo. Inoltre, riprendendo questa accezione da André Breton, Benjamin considererà la *Bild* sempre legata ad un carattere linguistico.

[333] La dialettica della leggibilità rappresenta uno dei ponti di connessione con le riflessioni di Ernst Bloch. Cfr E. Bloch, *Eredità di questo tempo*, a cura di Laura Boella, Mimesis, Milano 2015. Per il rapporto tra Benjamin e Bloch sul tema del tempo si veda inoltre Fabrizio Desideri, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit.

mondo della Rivelazione, per riprendere le parole di Marìa Zambrano, di «disfare» il progresso temporale della Storia. O, come scriverà in riflessioni successive, di realizzare uno scarto dal mondo onirico della fantasmagoria del moderno, dell'ideologia del progresso e del totalitarismo, al risveglio.

Dopo aver esaminato la teoria, si aggiungano ora nuove sfumature entrando nel vivo dell'analisi benjaminiana delle *Affinità* elettive. Come in *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, la teorizzazione del contenuto di verità e l'analisi del suo rapporto con il contenuto reale avviene in contemporanea alla sua ricerca nell'opera. Se nel saggio del 1915 aveva individuato nel «coraggio» il poetato comune alle due poesie di Hölderlin, nelle *Affinità elettive* il contenuto di verità che l'autore individua all'inizio del proprio percorso è il «mitico» (*Mythisch*). Come anticipato, tuttavia, il contenuto di verità è sottoposto a una riflessione che ne muta la forma nel corso della trattazione. Nell'*Appendice* al saggio l'autore titola le tre parti del saggio come tre momenti dialettici: «il mitico come tesi», «la redenzione come antitesi», «la speranza come sintesi»[334]. Immaginando questo processo in modo fluido si può interpretare questo schema come il movimento del contenuto di verità nel romanzo. Prima descrivendo il principio (greco) che muove i fili delle vicende di Eduard, Charlotte, Ottilia e il Capitano, responsabile delle "affinità elettive" e del destino tragico della storia. Quindi mostrando, per converso, la possibilità di redenzione insita nel principio orientale, quando grazie all'azione è possibile con uno scarto passare nel carattere, così come accade nella novella *Strani figli di due vicini*. Infine, concentrandosi sul personaggio di Ottilia, il saggio indaga il tema estetico fondamentale della bellezza per distinguere tra conciliazioni solo apparenti e vere conciliazioni fra l'umano e il trascendente, per formulare quindi la teoria del velo che scivola nelle ultime pagine nel tema della speranza.

Si cominci quindi dal contenuto di verità come mitico. Attraverso un *excursus* sulle definizioni di "matrimonio" di Kant, Mozart e di ciò che è stato individuato erroneamente come il pensiero di Goethe, Benjamin sostiene che *Le Affinità elettive* non si occupi del matrimonio nella sua solidità e costanza quanto piuttosto della sua dissoluzione. Attraverso le crepe del suo sgretolamento è possibile scorgere le forze sottese ad esso, cioè le forze del mitico. L'interpretazione del romanzo, il rapporto tra la parte propriamente "romanzesca" con la novella *Strani figli di due vicini* e l'interpretazione della vita di Goethe si giocheranno da qui in poi in un contrasto bipolare tra due modalità dell'essere nel mondo. Questa suddivisione vede la natura, il muto e la concezione borghese della lingua, il destino e il mitico da un lato, e il

[334] OC, vol. I, pp. 590-592.

carattere, il linguaggio e la lingua come medium, la libertà individuale e lo spirito dall'altro. Benjamin riprende un testo risalente a pochi mesi dopo il saggio sul Romanticismo: *Destino e carattere*, scritto nel 1919 e pubblicato nel '21 sulla rivista *Die Argonauten*. In questo breve testo sono reinterpretati i rapporti dei concetti di «destino» e di «carattere», tradizionalmente legati da causalità reciproca[335]. Benjamin sembra qui declinare il sistema – comprese le linee generali stabilite nel *Programma per una filosofia futura* – nella sfera della vita del singolo. Destino e carattere non sono i due momenti di un sistema che divide tra soggetto (carattere) e oggetto (destino), tra interno ed esterno, ma due modi dello stare nel mondo.

> Nessun concetto di un mondo esterno si lascia delimitare nettamente rispetto al concetto dell'uomo agente. Fra l'uomo che agisce e il mondo esterno tutto è, piuttosto, interazione reciproca, i loro cerchi d'azione sfumano l'uno nell'altro; per quanto le rappresentazioni possano essere diverse, i loro concetti non sono separabili. […] l'esterno, che l'uomo agente trova come dato, può essere ricondotto, in linea di massima, in tutta la misura che si vuole, al suo interno, e il suo interno, in tutta la misura che si vuole, al suo esterno, anzi l'uno essere considerato in linea di principio come l'altro.[336]

I due concetti sono quindi trasposti sullo stesso piano, riprendendo da un lato la compresenza messianica di mondo della Storia e mondo della Rivelazione, dall'altro le linee di contrapposizione fra principio greco e principio orientale, tragedia e *Trauerspiel*, concezione borghese della lingua e lingua come medium. In questo senso i due elementi sono l'uno l'alternativa dell'altro, come le due facce della stessa medaglia. Sono presenti insieme, ma si è nel mondo o nella modalità del destino o in quella del carattere. Ciascuno di noi nasce con un destino verso il quale si muove per inerzia come una creatura naturale. In questa modalità «il destino appare quindi quando si considera una vita come condannata, e in fondo tale che prima è stata condannata e solo in seguito è divenuta colpevole. […] Il destino è il contesto colpevole di ciò che vive […] corrisponde alla costituzione naturale del vivente»[337]. È cioè quella modalità dello stare che si àncora secondo Benjamin alla «nuda vita», alla vita priva di una componente di autocoscienza, di spirito, e al campo dell'apparenza. Come nella tragedia greca, tutto il senso che c'è è nel campo del visibile, mentre nel linguaggio il destino corrisponde alla concezione borghese della lingua usata come strumento, il rapporto tra segno e

---

335 «Ηθος Ανθρωπῳ Δαιμων»: "il carattere dell'uomo è il suo destino". Eraclito, frammento 119 Diels-Kranz.
336 OC, vol. I, *Destino e carattere*, p. 453.
337 Ivi, p. 455.

significato frutto di convenzione. E, infatti, il tempo del destino è anche il tempo della società borghese che riproduce sé stessa sempre uguale. A questa modalità si oppone la «risposta del genio» per cui non c'è convenzione e ogni azione è riflesso dell'unicità e originalità del singolo. Nessuna regola vi si applica e nuove regole, nuovi ordini sono continuamente generati in connessione con un centro non dato: il carattere.

> Mentre il destino svolge l'infinita complicazione nella persona colpevole, la complicazione e fissazione della sua colpa, alla mitica schiavitù della persona nel contesto della colpa il carattere dà la risposta del genio. La complicazione diventa semplicità, il fato libertà. […] Al dogma della naturale colpevolezza della vita umana, della colpa originaria, la cui fondamentale insolubilità costituisce la dottrina e la cui occasionale soluzione costituisce il culto del paganesimo, il genio oppone la visione della naturale innocenza dell'uomo.[338]

In *Destino e carattere* le due modalità sono riconfigurate rispetto alla tradizione e messianicamente contrapposte, tuttavia non vi è movimento dall'una all'altra. È solo nel saggio sul romanzo goethiano che Benjamin descriverà le possibilità del passaggio, dello sfondamento[339].

In *Le «Affinità elettive» di Goethe* il mitico è la legge della predeterminazione che governa la vita dei quattro personaggi principali: Eduard, Charlotte, Ottilia e il Capitano vivono nel destino. Il loro agire è solo un cambiamento di quinte che non intacca il progresso verso la tragedia, un tempo immobile che procede senza mai mutare. Questo stato di prigionia è segnalato anche, per l'autore, dai nomi scelti da Goethe: tronchi e privi di cognomi, indicano soggetti non completamente umani, rappresentazioni tipologiche. È il mondo naturale del destino a generare le affinità elettive, gli intrecci amorosi dettati da connessioni tra i livelli più profondi e istintivi delle persone, la sfera della vita naturale. Queste connessioni tuttavia non coinvolgono mai il livello spirituale, motivo per cui le coppie dettate dall'affinità rimangono sempre dissonanti.

> Una colpa naturale, in cui gli uomini incorrono non con la decisione e l'azione, ma con l'indugio e l'inerzia. Se essi, trascurando l'umano, cadono in balia della natura, la vita naturale, che non conserva la sua innocenza, nell'Umano, se non si lega a una vita superiore, trascina con sé anche quest'ultima. Col dileguarsi della vita soprannaturale nell'Umano la sua vita naturale diventa colpevole, pur senza

[338] Ivi, pp. 457-458.

[339] Sigrid Weigel ha condotto un'interessante analisi sui cosiddetti «luoghi di sfondamento» tra mondo della Storia e mondo della Rivelazione, o *Einbruchstellen*, rintracciando il riprodursi di questa struttura di passaggio specialmente nel campo della poesia. Cfr. S. Weigel, *op. cit.* pp. 101-124.

venir meno, nell'azione, alle norme della moralità. Poiché ora essa è nel quadro della nuda vita, che si presenta nell'Umano come colpa. Egli non sfugge alla sventura che la colpa attira su di lui.[340]

Tra destino e carattere si inserisce quindi la categoria dell'azione. Coloro che non intraprendono un'azione libera, una rottura rispetto allo scorrere "inerziale" della «nuda vita», non mettendo così in gioco la propria natura soprannaturale, ricadono nel mondo naturale e ne sono sempre più assorbiti. In questo consiste propriamente ora, per Benjamin, la loro colpa: l'accidia[341]. L'accidia è un elemento già comparso nel *Dramma barocco tedesco* e che ritornerà, sviluppato, nella settima tesi sul concetto di Storia come «l'ignavia del cuore […] che dispera di impadronirsi dell'immagine storica autentica, che balena fugacemente»[342] e si origina dall'immedesimazione nei vincitori della Storia, che cancella i vinti per reiterare sempre i medesimi rapporti di potere. Nel saggio sulle *Affinità elettive* questa valenza non ha ancora raggiunto il suo ultimo sviluppo come filosofia della Storia, ma è già, fin dal principio, un atteggiamento borghese proprio del mitico e del destino. È invece attraverso un'azione di rottura, una decisione che spezza lo scivolamento in un eterno ritorno dell'uguale, che è possibile passare dal destino al carattere. Così Benjamin critica nel romanzo la *Weltanschauung* borghese che emerge nonostante i tentativi di Goethe di superarla:

Poiché ciò che il poeta cerca in tutti i modi di tacere, emerge tuttavia abbastanza chiaramente dallo sviluppo dell'insieme: che per legge morale la passione perde tutto il suo diritto e la sua felicità quando cerca di venire a patti con la vita borghese, agiata, garantita. Questo è l'abisso che il poeta cerca invano di far varcare ai suoi personaggi, con sonnambulesca sicurezza, sull'esile passerella della pura civiltà e costumatezza umana.[343]

Il mondo del mitico permea la società borghese che aborre il vero cambiamento portato da un'azione di rottura. Il cambiamento, sia nella sfera personale del singolo che in quella più ampia della società, non può infatti calcare secondo Benjamin l'esile passerella della «costumatezza umana», ma deve sfogare tutta la sua energia trasformativa nelle passioni espresse a parole e nelle prese di posizione politica – anche se non necessariamente nell'identificazione con un partito.

---

340 OC, vol. I, p. 535.
341 Rimando all'interessante studio di Marco Maggi sui rapporti tra Benjamin e Dante. Cfr. M. Maggi, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Donizelli, Roma 2017.
342 OC, vol. VII, *Sul concetto di Storia*, p. 486.
343 OC, vol. I, pp. 574-575.

È in questa chiave interpretativa che Benjamin contrappone il racconto propriamente "romanzesco" delle vicende dei quattro protagonisti alla novella *Strani figli di due vicini* raccontata al suo interno. A differenza di Eduard, Charlotte, Ottilia e il Capitano, i due protagonisti della novella rischiando la vita rompono l'ordine del destino compiendo il salto nel carattere. L'opposizione tra le due forme all'interno del romanzo è già riconoscibile nella descrizione dei personaggi: nel racconto "romanzesco" sono vaghi, crepuscolari, slegati dalla famiglia e immersi nelle convenzioni borghesi; nella novella gli amanti sono più chiari e luminosi, restano nell'ambito della famiglia amandosi al di là di essa e compiono alla fine quella svolta di ribellione che porterà al dissolversi del loro destino mitico. È impossibile non fare un parallelismo con la figura di *Signoria e servitù* di Hegel: solo chi decide di mettere in gioco la propria vita in nome di ciò che desidera lo ottiene davvero. E, insieme ad esso, acquista anche un'autocoscienza che chi ha deciso di navigare in acque tranquille non avrà mai: il carattere, la possibilità di agire liberamente in un tempo non più incastrato nell'eterna ripetizione. Così, se nel "romanzesco" si mantiene un clima di cupa tensione che non scarica mai la sua energia, nella novella la tempesta si sfoga, permettendo così al sole di tornare.

La contrapposizione tra «novella» e «romanzo» - secondo le definizioni date dallo stesso Goethe – non si gioca solamente sul piano del contenuto, ma anche su quello della forma. La centralità e la forza della connessione con il trascendente come tratto principale della forma romanzo secondo il sistema sviluppato nel *Concetto di critica* spinge Benjamin a dichiarare che *Le affinità elettive* non possa dirsi un romanzo in senso stretto perché in esso manca quel «mistero come tratto essenziale»[344] che è invece affidato alla novella narrata al suo interno. Il romanzo goethiano possiede così un centro di mistero non nella parte del racconto propriamente "romanzesca", ma nel contrasto tra questa e la novella, nella relazione tra le due. Sia per il contenuto che per la forma la novella rappresenta quindi per Benjamin la «redenzione» dei motivi presenti nel romanzo.

Il tema del sentimento, di nuovo esplicitato nell'opposizione tra il romanzo e la novella, rappresenta il primo passo verso una teoria della conciliazione – o «riconciliazione» nella traduzione italiana[345]. Ad esso si lega il rapporto con la bellezza: nella novella i due protagonisti sono mossi dall'amore, il legame di natura e spirito tra le due anime che rende bello ciò che è amato; nel romanzesco invece le coppie sono mosse dalla passione scatenata puramente

[344] OC, vol. I, p. 561.
[345] Benjamin scrive *Versöhnung* («riconciliazione») quando intende la conciliazione dell'umano con il trascendente e *Aussöhnung* («conciliazione») quando intende invece la conciliazione sul piano dell'umano, tra gli esseri umani.

dalla bellezza. Sotto altre vesti ritorna la distinzione tra una modalità dello stare inessenziale, istintiva, che si costituisce rispetto ad un modello convenzionale – la bellezza – e un'altra modalità, attiva e tesa alla connessione con un trascendente, in questo caso l'unione di corpo e spirito nella persona amata. Da queste deriva, rispettivamente, una conciliazione superficiale oppure una riconciliazione. Benjamin, facendo riferimento ai versi della *Trilogia della passione* di Goethe dove grazie all'affetto è raggiunta una conciliazione tra gli sposi pari a quella dell'amore, critica il poeta ignaro che la sua sia una falsa conciliazione – una conciliazione che resta nell'ambito dell'umano e non lo trascende nello spirituale. Solo l'amore, la connessione di entrambi i piani dell'umano, naturale e spirituale, può portare alla riconciliazione.

È attraverso l'attenzione che l'autore dedica al personaggio di Ottilia che progressivamente gli elementi del romanzo sono svolti verso una teoria del rapporto tra la forma e il contenuto: la teoria del velo. Ottilia nelle intenzioni di Goethe dovrebbe rappresentare l'innocenza all'interno del mondo naturale. Tuttavia in quel mondo l'innocenza non esiste: tutto ciò che vive è permeato dalla colpa perciò anche Ottilia incarna una colpevolezza, e il suo sacrificio è ben lontano dall'essere espiatorio. La colpa che Benjamin individua è quella dell'ambiguità: in lei, che è lontana dal desiderio per la sua apparenza innocente, tutto allude alla sessualità attraverso la sua negazione. È inoltre priva di vera coscienza, espressa nel linguaggio e nella decisione, dal momento che è chiusa in un «vegetale silenzio»[346] e segue un istinto incomprensibile a lei stessa. È colpevole, quindi, in quanto diametralmente lontana dallo spirito, dal carattere, e costituisce così una perfetta incarnazione del mitico che conduce alla morte. Il suo sacrificio è infatti opposto a quello dell'eroe o dell'eroina tragici. Se tutti, in effetti, sono immersi nel mitico e costretti a realizzare l'*ananke*, c'è una fondamentale differenza nella consapevolezza e nella scelta. Ottilia, essere istintivo, scivola nella morte negandosi il cibo, l'eroe o l'eroina tragici invece comprendono il proprio destino e lo accettano, realizzandolo con un'azione.

> Perciò la sua morte non è, come lei sembra dire ambiguamente, sacra. Se essa si riconosce uscita dalla propria «orbita», ciò può significare, in realtà, solo questo: che solo la morte può salvarla dall'interno sfacelo. […] Quella di Ottilia è, come la sua illibatezza, solo l'ultima evasione dell'anima, che fugge davanti alla dissoluzione. Nel suo impulso di morte si esprime un desiderio di pace.[347]

[346] Ivi, p. 566.
[347] Ivi, p. 567.

Il personaggio di Ottilia per Benjamin è la rappresentazione del bello come «contenuto essenziale in un essere vivente»[348], una pura apparenza. Tuttavia essa è anche l'evocazione di questa bellezza da altri campi dell'arte, quello pittorico e quello drammatico – Benjamin riconduce Ottilia alla figura di Elena nell'*Iliade* e nel *Faust*. Si tratta quindi di una bellezza che all'interno del romanzo resta inafferrabile, una «formula evocatoria» che seduce per la sua intangibilità appena prima di scivolare tra le dita nella propria dissoluzione. La bellezza di Ottilia è per Benjamin solo la bellezza nel suo destino tragico, la bellezza che scompare. «Ma solo quest'ultima permette la comprensione della bella apparenza in generale, e solo in essa l'apparenza si dà a riconoscere come tale»[349] staccandosi dalla pretesa di essere tutto. Questa bellezza rappresenta così un caso *sui generis*, venendo a costituire una soglia, un punto di passaggio e un'allusione a qualcos'altro che viene dopo di essa, che si rivela al suo dissolvere. Attraverso la morte di Ottilia, Goethe mostra infatti che la bellezza svanisce al finire della vita, perché il velo non può esistere quando manca il suo oggetto. La morte, come l'amore, svela la bellezza. A restare indisvelabile è solo la natura «che custodisce un segreto, finché Dio le permette di sussistere. La verità si scopre nell'essenza della lingua»[350]. Nelle conclusioni di Benjamin, tuttavia, è Ottilia, infine, il centro del romanzo. Essa allude al mitico e incarna la bellezza nel suo dissolversi. Sarà proprio la morte della bellezza, alla fine, a lasciare spazio alla speranza.

Il tema della speranza, terzo e ultimo momento del dispiegamento dell'opera compiuto da Benjamin, rappresenta il raggiungimento di una formulazione del contenuto di verità che è quasi completamente "oltre" l'opera. Il filosofo berlinese si distacca quasi con disprezzo dal finale goethiano e il suo «spirito nazareno»[351], i motivi cristiani che a suo parere contrastano con lo spirito pagano secondo il quale è stato costruito fin qui il romanzo, rifiutandolo e costruendo un altro senso conclusivo: la speranza. Il contenuto di verità subisce un divenire nel suo carattere allusivo che investe sempre il mitico ma da prospettive diverse. Inizialmente è il porsi del mitico tralucente al di sotto della dissoluzione del matrimonio, quindi si trasforma nella possibilità della redenzione dal mitico, nel passaggio dal destino al carattere. La sua ultima trasformazione è l'allusione più impalpabile di tutte: oltre il mitico della falsa conciliazione, quasi come un contenuto del contenuto, traluce la speranza della liberazione definitiva, dell'ultima redenzione. Come un'allusione dell'allusione – l'allusione all'esistenza di

[348] Ivi, p. 569.
[349] Ivi, p. 582.
[350] Ivi, p. 586.
[351] Ivi, p. 589.

qualcosa che a sua volta allude all'esistenza di qualcos'altro ancora - Benjamin costruisce così la più chiara realizzazione dello spirito del principio orientale per come l'aveva descritto in *Trauerspiel e tragedia*:

> è un ramo di un'iperbole di cui l'altro ramo è situato nell'infinito. La legge di una vita superiore vige nello spazio ristretto dell'esistenza terrena, e tutti giocano e recitano finché la morte non pone termine alla rappresentazione, per continuare in un altro mondo la ripetizione più grande della stessa recita. [352]

Prima di concludere la sua riflessione nell'ultima redenzione della speranza, Benjamin dedica diverse pagine a uno dei grandi temi della filosofia estetica: l'essenza della bellezza. È essa pura apparenza? La bellezza è legata alla vita dei corpi cui appartiene, «ma un elemento di apparenza rimane anche in ciò che è meno vivo, quando sia bello essenzialmente», come nelle opere d'arte. È questa la loro connessione con il mondo «quella contiguità e vicinanza alla vita, senza la quale nessun'arte è possibile»[353]. Il legame dell'arte con l'apparenza è innegabile, anche se in forme e gradi diversi, ma essa ha anche un'altra componente: l'inespresso. Apparenza e mistero sono sempre compresenti, legati in un rapporto reciproco. La bellezza consiste in un oggetto di cui non conosciamo l'essenza, permanentemente velato dall'apparenza come una crisalide.

> l'intelletto non è più, come afferma Hegel, odiato dalla bellezza, che si ribella a compiti che essa non è in grado di assolvere. Esso, piuttosto, le viene in soccorso in quanto aiuta la verità nella bella parvenza a rivelarsi senza distruggere con ciò la sua forma fenomenica.[354]

Il bello, quindi, è così definito: «non apparenza, né involucro di qualcos'altro è la bellezza. Essa stessa non è fenomeno, ma essenza, anche se tale che resta essenzialmente uguale a sé stessa solo sotto un involucro»[355]. Compito della critica d'arte non è svelare l'oggetto, perché anche la bellezza si dissolverebbe, ma conoscere quel velo per poter intuire l'essenza di ciò che sta sotto. «Mai ancora una vera opera d'arte è stata intesa se non dove si è esposta chiaramente come segreto. Poiché non si può definire altrimenti quell'oggetto a cui l'involucro è

---

[352] Ivi, pp. 275-276.
[353] Ivi, p. 583.
[354] M. Ophälders, *op. cit.*, p. 61.
[355] OC, vol. I, *Le «Affinità elettive» di Goethe,* p. 583.

in definitiva essenziale»[356]. È il rapporto tra il velo e ciò che è velato che costituisce il bello, e, proprio per questo, la bellezza si può trovare soltanto negli ambiti in cui la distinzione tra oggetto e involucro ancora non sussiste: nell'arte e nella «pura natura». Si pensi questo "ancora" nella prospettiva sviluppata all'interno della filosofia del linguaggio. Arte (poesia) e natura non possiedono una chiara distinzione essenza-apparenza perché nel circolo essenziale di comunicazione tra natura, essere umano e trascendente non entrano nel linguaggio adamitico ma restano nel mondo delle lingue naturali. Così, dopo il peccato originale linguistico i linguaggi artistici e naturali non subiscono la scissione tra significante e significato e in essi le cose "ancora" si mescolano, incomplete eppure essenzialmente vere. Potremmo rintracciare al fondo delle parole di Benjamin gli irraggiamenti di questa teoria della bellezza sia verso il tema della leggibilità – delle opere ma anche del mondo – che verso il radicamento nella relazione primaria tra esperienza e linguaggio.

> È il fondamento divino della bellezza. Così l'apparenza, in essa, è proprio questo: non l'involucro superfluo di cose in sé stesse, ma quello necessario di cose per noi. Divinamente necessario è questo velo in determinati tempi, come è divinamente stabilito che, svelato fuori tempo, si volatilizzi in nulla quell'inappariscente che la rivelazione sostituisce ai misteri. […] Ogni bellezza contiene in sé, come la rivelazione, ordini di filosofia della storia. Poiché essa non rende visibile l'idea, ma il suo segreto.[357]

Nella teoria del velo della bellezza possiamo trovare la risposta benjaminiana al problema fondamentale del rapporto tra forma e contenuto nell'arte. La bellezza come essenza dell'arte e l'apparenza e l'inespresso come sue componenti inestricabili si risolvono nella comprensione della relazione tra il velo e ciò che è velato. Il compito del critico rispetto alla bellezza, e quindi all'arte, ricompone quella mancanza che il filosofo aveva individuato nelle analisi dei romantici e di Goethe attraverso una relazione duale inscindibile fondata su un'irriducibile alterità. Una relazione che, se affrontata attraverso la critica, salva il lettore e la lettrice da quello che Benjamin descrive come un vero e proprio pericolo del romanzo, connaturato alla sua forma.

> Come espressione di una problematicità intrinseca si può considerare l'effetto del romanzo. Esso si distingue da altri […] nell'animo non prevenuto del lettore, per il fatto di agire su quest'ultimo in

[356] Ivi, p. 584.
[357] Ibidem.

> senso estremamente sconcertante. Un torbido effetto, che può innalzarsi, in animi affini, a partecipazione entusiastica, o dar luogo, in quelli più alieni, a un imbarazzo ostile, gli è stato proprio da sempre, e solo la ragione incorruttibile, al cui riparo il cuore può abbandonarsi alla prodigiosa, magica bellezza di quest'opera, è in grado di tenergli testa.[358]

È interessante veder risuonare nel filosofo berlinese quel tratto culturale di timore e sospetto verso gli effetti demonici del romanzo, verso la sua capacità di muoversi non tanto sul piano dell'Epistéme quanto su quello dell'Alètheia e provocare così reazioni profonde e inattese nei propri lettori. Qui Benjamin sembra abbandonare parzialmente la fiducia nella potenza del linguaggio come medium o come poesia e voler porre un freno all'onda che essa genera nell'esperienza dei lettori, qui intesa unicamente come estasi «torbida» ed «entusiastica». L'autore riconduce infatti questa potenza insita nell'opera d'arte nel suo essere originata non dal Nulla, ma dal Caos. Ed è del Caos da cui proviene e che, in parte, scatena, che Benjamin sembra qui avere timore. Non va dimenticata tuttavia la situazione contingente: si sta criticando un romanzo goethiano, parente di quello – *I dolori del giovane Werther* - che aveva scatenato un'ondata di suicidi emulativi, un fenomeno mai accaduto prima. Anche per *Le affinità elettive* si sente fra le righe del saggio la sensazione che sia in grado di provocare un trasporto inusitato, verso il quale Benjamin da un lato prende le distanze scrivendo un generale avvertimento ai critici e ai lettori: attenzione al Caos, perché è la componente necessaria di quel «mistero» che origina un'opera d'arte. Dall'altro, il Caos è accolto nel suo sistema come parte dell'irriducibile alterità con cui l'essere umano entra inevitabilmente in relazione nell'esperienza, sia essa filosofica, letteraria o quotidiana. Il «mistero» dell'opera è infatti ciò che al fondo di essa mescola i piani dell'essenza e dell'apparenza legandoli fluidamente. L'opera non può mai essere slegata dal suo Caos, ricondotta completamente ad un ordine, perché ne deriverebbe la sua mortificazione, il suo sgretolamento – la sua dissoluzione in un *contenuto* completamente determinato. La soglia estrema a cui l'opera può essere portata nella direzione verso un ordine dei suoi elementi interni è la *forma* in cui essa si concretizza: una forma che la «incanta – per un istante – in mondo». Tuttavia la forma in sé fluirebbe infinitamente nell'apparenza e nell'assolutezza, dissolvendo di nuovo l'opera d'arte. È quindi solo nella relazione tra le due componenti della forma e del contenuto, che si fanno da reciproco contrappeso, che si trova la possibilità per l'opera d'arte di esistere.

[358] Ivi, p. 571.

Nell'alterità dell'*Ausdruckslosigkeit* come nucleo del contenuto dell'opera, la connessione con l'autentico, risiede la «potenza critica» in grado di arginare il puro fluire dell'apparenza.

> Il privo di espressione [*das Audruckslose*] è la potenza critica, che se non può separare, nell'arte, l'apparenza dall'essenza, vieta però loro di mescolarsi. Esso possiede questa autorità come parola morale. Nel privo di espressione appare la potenza superiore del vero, che determina, secondo le leggi del mondo morale, la lingua di quello reale. Esso spezza, cioè, quello che resta, in ogni bella apparenza […]: la totalità falsa, aberrante – la totalità assoluta. Esso solo compie l'opera riducendola a un «pezzo», a un frammento del vero mondo, al torso di un simbolo.[359]

Nella dialettica tra forma e contenuto, tra contenuto reale e contenuto di verità, il vero è quel fondo di inespresso inattingibile, quell'alterità che funge da àncora al reale dell'esperienza, che costituisce la potenza critica in grado di evitare che essenza ed apparenza si confondano del tutto. La totalità falsa dell'apparire, che si presenta come unitaria, compiuta, capace di esprimere il tutto, è spezzata e riportata ironicamente al suo stato di frammento. L'opera è così salvata dalla pura apparenza, dalla pretesa di assolutezza del contenuto reale. Il suo senso poggia su qualcosa di più durevole, i suoi rapporti interni e con l'autentico sono quanto possibile distinti – se non romanticamente dispiegati – mettendo in luce una verità parziale e transitoria, non argomentativa, legata all'eventualità del suo divenire «leggibile»: un'Alètheia. In altre parole, il contenuto di verità rappresenta un pieno infinito di senso al fondo dell'opera, seppur inattingibile, che fa da contrappeso al vuoto di senso della pura apparenza superficiale, del linguaggio strumentale. Così è proprio aggrappandosi alla frammentarietà e limitatezza formale di un senso tuttavia connesso a un senso assoluto e trascendente che il romanzo si radica su una soglia che riesce a *rappresentare* giusto quel po' di verità che la forma è in grado di sopportare: un'immagine narrativa cristallizzata del rapporto tra essere umano e mondo.

[359] Ivi, p. 571. AW, Band I, p. 195.

2. Tra Lukács e Benjamin: illusione e connessione

> Che valore ha allora l'intero patrimonio culturale, se proprio l'esperienza non ci congiunge ad esso?
>
> *Walter Benjamin*

Dopo aver ricostruito le linee generali di una "teoria del romanzo" in Walter Benjamin non resta che vedere come questa teoria si sviluppi una volta messa in movimento, a quali conseguenze concettuali, ma anche estetiche, politiche, pratiche, essa conduca. Ho scelto di porre a confronto Walter Benjamin, György Lukács e Michail Bachtin non solo perché contemporanei ma anche perché si posero la stessa domanda che ha dato inizio a questo studio: può il romanzo dire qualcosa di essenziale sull'esperienza umana?

È in questo senso che ho osservato e intendo osservare il modo in cui le loro teorie del romanzo si "muovono" in rapporto con il mondo, quali paesaggi filosofici fanno attraversare, a quali nuovi orizzonti avvicinano. Nel caso di Bachtin, ho preferito inserire direttamente la chiave di volta del rapporto tra romanzo e mondo – la prosa romanzesca – all'interno della riflessione sulle dialettiche interne e sulla prosa. Per Benjamin e Lukács la questione è diversa, perché le loro teorie costituiscono vere e proprie architetture filosofiche, che tendono al sistema. Nel caso di Benjamin l'architettura non è resa esplicita da un'unica opera ma da una costellazione di testi di cui è stato necessario ricostruire i legami reciproci. È grazie a questa ricostruzione che è possibile, ora, condurre un confronto con la teoria di György Lukács, che scrisse negli stessi anni *il* testo di riferimento sul romanzo – *Teoria del romanzo*. Il confronto è motivato non solo dall'importanza del testo del filosofo ungherese ma soprattutto dagli esiti delle rispettive teorie, che si vedranno diametralmente opposti. È inoltre possibile, infine, analizzare i modi in cui Benjamin, grazie alla particolare configurazione del suo pensiero, poté sviluppare tra il 1930 e il 1936 due diversi percorsi per riconoscere al romanzo la capacità di restituire al singolo gettato nella fantasmagoria del moderno una via per ritrovare un senso del reale a partire dalla propria esperienza.

2.1 «Vita» su un altro pianeta

Prima di giungere al testo lukácsiano fondamentale per l'argomento di questa trattazione, è necessario prendere in considerazione alcuni testi che l'autore scrisse nella sua giovinezza fino a *Teoria del romanzo* perché ne emergano i fondamenti e le linee di sviluppo.

Il primo saggio in cui Lukács presenta chiaramente le basi della propria teoria estetica è *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper*[360], primo testo ad aprire la raccolta de *L'anima e le forme* (1911). Qui l'autore propone la definizione di elementi che svolgono un ruolo chiave nei testi successivi. Già in questi concetti risulta evidente che la prospettiva delineata da Lukács è opposta a quella di Benjamin, nonché a quella sviluppata nella prima parte di questa trattazione. Si prenda come spunto di partenza questa affermazione: «esistono dunque esperienze che nessun atteggiamento può esprimere, ma che aspirano tuttavia a trovare un'espressione»[361]. In Benjamin tale espressione indicherebbe che nell'esperienza del mondo esiste un'*Ausdruckslosigkeit*, un inattingibile che non può mai essere colto completamente e che, come il *nefas* hölderliniano, costituisce il motore della continua creazione di forme. Forme, o espressioni, che pur costituendo «bestemmie del linguaggio», riescono a creare una connessione con l'alterità. Riprendendo dalla *Metafisica della gioventù*:

> Capisce colui che ascolta nonostante le sue proprie parole: capisce di avere di fronte qualcuno i cui tratti sono indelebilmente seri e buoni, mentre colui che parla bestemmia il linguaggio. […] l'ascoltatore non capisce parole, ma il silenzio di colui che è presente. Poiché nonostante la fuga della sua anima e la vacuità delle sue parole, colui che parla è presente, il suo volto è aperto e gli sforzi delle labbra sono visibili all'ascoltatore. […] Chi parla entra in colui che sta in ascolto.[362]

L'impossibilità ad attingere completamente l'esperienza, l'irriducibile alterità, si rovescia in Benjamin come in Hölderlin in un atto creativo. Benché incompleto o imperfetto - *unvollkommen* nel saggio sulla lingua -, questa è la sostanza del linguaggio che possediamo e il motore del suo divenire. L'esperienza nella forma della relazione con il mondo è il fondamento della filosofia di Benjamin, che fin dai saggi della giovinezza scrive: «priva di senso e senza spirito l'esperienza lo è solo per coloro che mancano di spirito. Per chi si accanisce a cercare, l'esperienza potrà forse essere dolorosa, ma non lo lascerà mai nella disperazione»[363]. Il

---

360 György Lukács, *L'anima e le forme*, a cura di Sergio Bologna, SE, Milano 2002, pp. 15-37.
361 Ivi, p. 22.
362 OC, vol. I, *Metafisica della gioventù*, pp. 194-195.
363 Ivi, *Esperienza*, p. 165.

discorso è completamente diverso per Lukács, a partire dal concetto stesso di esperienza, concepita come «esperienza intellettuale, concettuale, come esperienza sentimentale, come realtà diretta, come principio esistenziale spontaneo; la *Weltanschauung* come avvenimento dell'anima nella sua nuda purezza, come forza motrice della vita»[364]. L'esperienza in Lukács è puramente interiore e intellettuale. La «Vita» a cui fa riferimento non ha niente a che vedere con il mondo, anzi, se ne distacca per situarsi interamente nell'assoluto. Riprendendo Kierkegaard, il filosofo ungherese pone quella che ritiene la "vera" esperienza, l'esperienza della Vita, sotto il segno della radicale trascendenza in contrapposizione al mondo. Il rapporto con il mondo non è una relazione ma una scissione: da un lato il pianeta alieno del trascendente, dell'anima, della Vita, dall'altro il mondo reale, ridotto a pura materia e caos. Il primo rappresenta l'ordine e la forma, il secondo la mancanza di entrambi. L'«esperienza inframondana» non può essere fonte di alcuna autenticità se non in negativo, come consapevolezza della sua mancanza di verità, dei suoi limiti e della necessità di distaccarsene.

> Esistono dunque due tipi di realtà dell'anima: l'uno è *la* vita, l'altro è il *vivere*; entrambi sono ugualmente reali, ma non possono esserlo contemporaneamente. Nell'esperienza di ogni uomo sono contenuti i due elementi, anche se con intensità e profondità sempre diverse, anche nel ricordo, ora questo ora quello; soltanto in una forma possono essere percepiti contemporaneamente.[365]

L'esperienza è suddivisa in un «dualismo»: l'esperienza del mondo delle cose e l'esperienza del mondo del «significato». In questo dualismo si può già riconoscere la radice della suddivisione tra «tempo» e «senso» di cui l'autore parlerà in *Teoria del Romanzo*, così come il fondamento filosofico classico nel dualismo soggetto-oggetto. Di fronte a questa scissione la scelta di Lukács è per una realtà aliena dal mondo. Cita infatti le parole di Socrate nel *Fedro*: «poiché il grande Essere, dove un tempo albergava la parte immortale dell'anima, è incolore, senza figura e impercettibile e soltanto il timoniere dell'anima, lo spirito, ha la facoltà di vederlo»[366]. La realtà "più vera" si trova quindi nella mente umana, non nel mondo, fondando così una prospettiva filosofica su di un principio monistico. La conoscenza è qui ridotta unicamente alla conoscenza come identico.

---

364 G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit. p. 22.
365 Ivi, p. 19. Corsivi dell'autore.
366 Ivi, p. 20.

Rispetto a questa concezione di esperienza e di verità, l'affermazione di Lukács sull'*Ausdruckslosigkeit* conduce ad esiti opposti rispetto a quelli di Benjamin e Hölderlin: un impossibile.

> Ogni atteggiamento con cui l'uomo volesse esprimere qualcosa di ciò che sente, falserebbe la sua esperienza, ove non voglia poi sottolineare con ironia la propria insufficienza e quindi con ciò neutralizzarsi. Nulla di esteriore è in grado di dare forma a un uomo che fa questa esperienza – come potrebbe esserne capace la poesia?[367]

Il giovane Lukács sembra quindi proporre un Romanticismo degenerato, dove la *Sehnsucht* ha preso il sopravvento e la ricerca della relazione tra finito e infinito è stata sostituita da una pura metafisica dell'infinito. In questa prospettiva persino l'arte è ingannevole e illusoria se continua a mescolarsi con la materia. Solo quando diviene «pura arte», pura forma, può smettere di essere «superflua»[368]. Il suo modello in questo saggio è Platone, «il più grande saggista che sia mai esistito»[369], colui, cioè, che è in grado di rivelare l'unica cosa che ha valore: l'«idea» all'interno dell'opera. Come scrive Giuseppe Bedeschi, «per il Lukács di *Die Seele und die Formen* non c'è alcun rapporto fra l'empiria e la poesia. Il mondo in quanto empiria, non ha potere sull'anima»[370]. Il saggio infatti è superiore alla poesia – qui l'autore pensa in particolare al dramma e alla tragedia - proprio perché, se questa riproduce lo «spirito vitale», cioè la forma, di un eroe esistito, il saggio deve creare da sé la propria forma al di fuori del mondo.

Proprio parlando di forme è possibile mostrare quale rovesciamento rispetto alla prospettiva benjaminana sia presente in Lukács nel rapporto tra la forma e il contenuto. Se inizialmente il filosofo ungherese parla del necessario «equilibrio» che dev'essere mantenuto fra «il mondo e l'al di là, l'immagine e la trasparenza, l'idea e l'emanazione»[371], tuttavia «le forme, d'altra parte, recingono una materia che altrimenti si dissolverebbe nel tutto. Il destino viene da lì, da dove proviene il tutto, mentre la forma – considerata dall'esterno, come qualcosa di finito – delimita i confini di ciò che è estraneo all'essere»[372]. La forma è ciò che contiene il senso – "contenendo" la materia e dandole un ordine. È la forma a costituire il ponte con il mondo della Vita, l'elemento dell'opera che se "purificato" di ogni (contenuto) materiale può

367 Ivi, p. 23.
368 Ivi, pp. 20-21.
369 Ivi, p. 31.
370 G. Bedeschi, *Introduzione a Lukács*, Laterza, Roma-Bari 1970, p. 10.
371 G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit. p. 22.
372 Ivi, p. 23.

portare alla luce il "vero" contenuto: l'idea. Il focus dell'attenzione non è quindi, come in Benjamin, sul rapporto tra la forma e il contenuto inteso come contenuto d'esperienza del mondo - radicato quindi *nel* mondo - ma tra la forma e il contenuto come idea. Una forma che ha il compito di separare l'essere dal non essere secondo quella tradizione della filosofia che Zambrano criticò duramente come delirio dell'identico, che finisce per isolarsi in sé stesso e per cadere nell'angoscia della propria assoluta solitudine: «perduta la verginità del mondo delle cose, la ragione, diffidente e distante, si auto-afferma con una rigidità e un "assolutismo" del tutto nuovi. La ragione si affermava rinchiudendosi, per cui, in seguito, non potrà trovare altro che sé stessa. Da qui l'angoscia»[373]. La forma rappresenta quindi uno strumento di "astrazione" nel senso di un "rendere astro", isolato e irraggiungibile, di creare un altro pianeta. Essa stessa è nata su quel pianeta e giunge nel nostro mondo come un esploratore atterrato sulla Terra per dominarvi i primitivi e caotici abitanti. Quel pianeta altro non è che l'interiorità umana, lo Spirito prima di ogni esteriorizzazione. Perciò non ritengo corretto parlare di "relazione" tra la forma e il contenuto in Lukács, quanto di un fondamento assoluto nella forma. Un fondamento che in Benjamin era duramente criticato ne *Le «Affinità elettive» di Goethe* perché responsabile di dare vita ad una «totalità falsa, aberrante – la totalità assoluta»[374]. Una pretesa di senso onnicomprensivo e immobile, cioè, nata dall'abbandono idealistico del radicamento nell'esperienza che genera un'ideologia alienata dal reale. Lukács parla dell'«attimo mistico dell'unione di ciò che sta fuori e di ciò che sta dentro, dell'anima e della forma»[375], ma poiché l'anima non è altro che il trascendente presente nell'umano non c'è alcun "fuori" e l'intera riflessione dell'autore rappresenta in definitiva un'ipertrofia dell'interiorità.

Anche il compito della critica risulta opposto a quello definito da Benjamin:

> La missione del critico nel mondo è quella di mettere chiaramente in risalto e di predicare nei suoi discorsi questa apriorità sulle cose grandi e sulle piccole […]. L'idea è precedente a tutti i modi di esprimerla, essa è di per sé valore dell'anima, motore del mondo e formazione di vita, perciò questa critica parlerà sempre della vita più viva. L'idea è il termine di misura di tutto ciò che esiste, perciò il critico che rivela «occasionalmente» l'idea contenuta in qualche creazione sarà anche l'autore della sola vera profonda critica.[376]

---

[373] M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit. p. 101.
[374] OC, vol. I, *Le «Affinità elettive» di Goethe*, p. 571.
[375] G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit. p. 24.
[376] Ivi, p. 34.

È interessante notare che nella pratica i concetti di critica dei due autori sembrino molto simili. Per entrambi la critica consiste nel prendere un'opera d'arte e immergervisi alla ricerca di un "senso" profondo, un'idea, un contenuto da poter ritenere. Individuare la scintilla che sprizza dal suo interno, isolarla e renderla esplicita, così che tutti la possano vedere. Apparentemente è così. Ciononostante vi è un abisso tra i due, in due modi. Il primo riguarda la sostanza di questa scintilla: per Lukács è un'idea a priori, slegata dal mondo e che non ha niente a che fare con il divenire storico, sociale e politico delle civiltà umane. Un astro lontano sospeso nel vuoto. Per Benjamin, per contro, la scintilla è qualcosa di essenziale *del* nostro pianeta, della nostra realtà, dello spazio e del tempo che ci circondano in rapporto al nostro stare. Il secondo modo riguarda la differenza tra il movimento e la stasi: la critica di Lukács è tesa a rivelare un'idea, un'immagine fissa, mentre quella di Benjamin vede questa stessa idea come un processo di svelamento che non giunge mai a compimento assoluto, ad una totalità. Se nel filosofo ungherese la ricerca dell'idea rappresenta quindi la ricerca di qualcosa che dev'essere imposto al reale caotico per ricondurlo a un «ordine», quella benjaminiana è una teoria del divenire del senso immerso in un rapporto dialettico con il divenire storico, sociale e culturale, e a partire da esso. Perciò, benché le due pratiche possano assomigliarsi, sia i fondamenti che gli esiti hanno valenze filosofiche e politiche molto diverse.

Nel 1971, appena dopo la morte di Lukács, furono ritrovate le carte che contenevano la cosiddetta "Estetica di Heidelberg", il saggio a cui il pensatore ungherese si dedicò negli anni fra il 1912 e il 1918 e che in seguito perse. Non è molto chiaro il carattere di questa "perdita" perché pare che le carte si trovassero in bella vista tra i documenti dell'autore, e d'altronde è noto il suo rapporto conflittuale con i testi della giovinezza[377]. Ad ogni modo, questa estetica, "messa in ordine" cronologicamente e ricostruita da György Markus e dai suoi collaboratori, costituisce il ponte filosofico che mette in comunicazione *L'anima e le forme* con la *Teoria del romanzo*. Per essere precisi, gli scritti non precedono il saggio pubblicato nel 1920 ma lo circondano. I curatori hanno infatti individuato due periodi distinti di scrittura, in cui le carte sono state divise: la *Filosofia dell'arte* (*Philosophie der Kunst*), dal 1912 al 1914, e l'*Estetica di Heidelberg* (*Heidelberger Aesthetik*), effettivamente scritta ad Heidelberg tra il 1916 e il 1918. La *Teoria del romanzo*, scritta nel biennio 1914-'15, si trova quindi nel mezzo. È nella *Filosofia dell'arte* che si trovano dispiegati i passaggi intermedi del veloce mutamento dalla prospettiva

[377] Tito Perlini, nella sua *Prefazione* all'edizione italiana della *Filosofia dell'arte*, avanza l'ipotesi di una vera a propria rimozione che avrebbe reso cieco l'ungherese alla presenza dei fogli. Cfr. G. Lukács, *Filosofia dell'arte. Primi scritti sull'estetica (1912-1914)*, Edizioni Ghibli, Milano 2015, p. XVIII.

tragica e priva di sbocchi del primissimo Lukács a quella «apertura di tipo utopico»[378] ed hegeliano presente nella *Teoria del romanzo*, che costituirà la premessa necessaria alla svolta rivoluzionaria dell'adesione al marxismo. Ciononostante, i caratteri fondamentali che dirigono la riflessione del filosofo non subiscono radicali mutamenti.

Nella *Filosofia dell'arte* il valore negativo associato al mondo reale non cambia, ma se *nell'Anima e le forme* la scissione era assoluta e portava ad un destino tragico, in questo saggio il mondo della Vita diviene una forma di utopia inserita nel *continuum* temporale, rispetto alla quale l'arte costituisce un'anticipazione. Il rifiuto dell'esperienza inframondana è così attraverso l'arte ammorbidito, anche se non modificato sostanzialmente. Lukács descrive in questo modo il rapporto con l'esperienza – il termine che usa è sempre *Erlebnis*, l'esperienza interiore - nella seconda parte del saggio, intitolata *Schizzo fenomenologico del comportamento creativo e ricettivo*:

> Ci si inganna da sé credendo che, gettando uno «sguardo» nella «corrente immanente» dei fenomeni, nella realtà spirituale così com'è data, la quale è materia e oggetto della psicologia empirica, si possano ritrovare forme, o se non altro indicazioni di forme, relazioni soggettive con il mondo superindividuale, presentimenti ed esperienze dell'oggettivo. Certamente noi possiamo vedere tutto ciò, e nell'ambito coatto in cui la realtà spirituale si presenta come eterogeneità considerare e concepire queste manifestazioni di un ideale di valore che sta al di sopra di questa stessa realtà e che tuttavia deve essere realizzato in essa, ma nello stesso tempo dobbiamo ammettere di possedere questo ideale come qualcosa di già dato. Ora, se questo ideale di valore si dà come pre-posto – nel senso etimologico del termine – tutto ciò che gli è eterogeneo si stacca dalla realtà specifica presa in considerazione. […] Tuttavia il significato del campo fenomenologico, così chiarito, non va sopravvalutato: noi qui troviamo solo brani, frammenti – o, forse, ancor meno.[379]

L'esperienza del mondo, proiettata nell'interiorità dell'individuo, non possiede alcun «ordine», alcuna relazione o forma: è, di nuovo, il caos. Rispetto ad essa c'è un principio ideale «pre-posto» nell'interiorità umana che funge da criterio selettivo e organizzatore. È grazie ad esso che nei fenomeni "spontaneamente" ciò che è accidentale si separa mettendo in luce l'essenziale. Ma anche questo barlume di senso che emergerebbe – in realtà sempre a causa dell'ideale – dall'esperienza inframondana dev'essere rimesso al suo posto: non è altro che un pezzetto, appena una briciola, che ha l'unico scopo di esaltare ex-negativo la pienezza di

[378] Ivi, p. XI.
[379] Ivi, pp. 50-51.

senso del mondo della Vita. Lukács si inserisce quindi a pieno titolo nella tradizione delle cosiddette scienze dello Spirito, la cui metodica fatta di «sintesi grandiose»[380] costruite a partire da intuizioni culturali era tesa a creare un'idea da applicare deduttivamente ai singoli fenomeni. Così intendevano opporsi alla «gretta superficialità del positivismo neokantiano o di altra ispirazione», secondo il commento retrospettivo dello stesso autore, tuttavia spesso senza uscire dalle medesime categorie kantiane. Va allora riconosciuto che lo stesso tentativo del pensatore ungherese, giocato vieppiù su una prospettiva di tipo diverso, hegeliana, costituì all'epoca una novità e un'apertura verso nuove possibilità di pensiero.

Per tornare alla descrizione dell'esperienza come eterogeneità e flusso caotico privo di forma rispetto al quale è l'umano a porre una regola, vorrei approfondire questa interpretazione scivolando dietro le quinte, per riflettere a partire dall'esperienza che l'ha generata. La visione di Lukács può infatti essere considerata comprensibile dal momento che non è presente *nel mondo* la formalizzazione logica della scienza per come gli esseri umani la concepiscono. E cioè una conoscenza argomentativa fondata sul logos e alla ricerca di una verità stabile, l'Epistéme. C'è molto altro nell'esperienza che il logos non esaurisce e non può esaurire, ed è probabilmente a partire dalla coscienza di questo limite della conoscenza di stampo logico-positivista che Lukács si unisce a Windelband nel teorizzare un «irrazionale» come principio egemone. Un principio da concepirsi letteralmente come non-razionale, non-logico, perciò teoricamente in grado di raccogliere quella componente del "senso", quell'autentico, che va oltre la formulazione della scienza. Così facendo procede però ad uno schiacciamento che polarizza l'esperienza del mondo e la sua decodificazione logico-formale da un lato e l'idea sovrasensibile, metafisica e poetica dall'altro. Una tale concezione finisce per "buttare via il bambino insieme all'acqua sporca", cancellando la componente autentica propria dell'esperienza del mondo in favore di una "realtà superiore" fittizia, e generando una scissione che porta ai dualismi soggetto-oggetto, sovrasensibile-sensibile, arte-scienza. Degli *aut-aut* di fronte ai quali si rende necessario "scegliere" il luogo della verità "più vera" che esclude la sua alternativa, tra la cultura umanistica e quella scientifica. La scelta di Lukács è chiara fin dall'*Anima e le forme*: «non mi riferisco alla verità comune, alla verità del naturalismo, che sarebbe meglio chiamare quotidianità e banalità, ma alla verità del mito»[381]. Così la critica alla scienza e la negazione del mondo in favore di questo principio non-logico superiore, la Vita, genera spontaneamente l'impressione che la sua riflessione soffra la mancanza di un

[380] G. Lukács, *Premessa del 1962* in Id., *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti, SE, Milano 2004, p. 12.
[381] G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit. p. 29.

concetto di verità diverso dall'Epistéme e tuttavia altrettanto radicato nell'esperienza: l'Alètheia. Manca cioè il momento intermedio tra l'esserci dell'alterità del mondo e la sua decodificazione nel simbolico, quella soglia sull'orizzonte degli eventi in cui le relazioni stabilite tra significante e significato tornano a fluidificarsi per cercare di esprimere l'esorbitante eccedenza del reale. Ma è proprio quello il momento in cui il concetto di «autentico» può farsi possibile, il momento in cui *qualcosa* della pienezza dell'esperienza può entrare nel mondo della decodificazione umana, umanistica e scientifica. Senza questo intermedio l'esperienza e il linguaggio sono scissi, l'interezza della cultura non rappresenta niente di più che un sogno delirante, un pianeta alieno alla deriva.

Tornando alle riflessioni di Lukács, rispetto all'esperienza del mondo l'opera d'arte si distingue per possedere una «datità» particolare, in cui ritorna il riferimento a Popper:

> Per Leo Popper la teoria della tecnica e del materiale hanno rappresentato il primo vero gradino per una metafisica dell'arte. Infatti, volontà tecnica e legge del materiale erano per lui i tramiti metasoggettivi della volontà che è sottesa all'opera ma che è costretta a realizzarsi indipendentemente dalla volontà e disponibilità dei soggetti e si sostanzia nell'opera allo scopo di edificare quel paradiso terreno che gli uomini desiderano e si creano ma che non possono mai conquistare alla loro volontà ed esperienza.[382]

La «datità» dell'arte è quindi il manifestarsi di una «volontà» sottesa all'opera – la forma - che s'impone al di là sia dell'intento creativo degli artisti sia della prospettiva culturale che definisce l'interpretazione dei fruitori. Né il genio né la visione del mondo storicamente determinata hanno potere su questo principio ideale, il cui «scopo» è quello di creare un ordine nel mondo, il segno dell'utopia. Un'utopia che per Lukács non si dà né volontaristicamente – con questo sottintende nuovamente il modo di conoscere attivo della scienza attraverso osservazioni, ipotesi, esperimenti – né nell'esperienza sensibile del mondo.

Il concetto di «naturalismo» sviluppato in questo testo costituisce nelle intenzioni dell'autore quel legame con l'esperienza che rende l'arte un ponte fra il presente e l'utopia, e può essere interpretato come un tentativo di mitigare l'intransigenza della teoria esposta nel saggio del 1911. La sua formulazione rappresenta l'inserimento della «cosalità» del materiale nella creazione artistica come momento negativo necessario – per sé fallimentare se assunto a stile generale -, il cui superamento fa sì che la connessione con l'utopia irradi tutti gli elementi

[382] G. Lukács, *Filosofia dell'arte*, cit. p. 45.

dell'opera. È più propriamente all'interno della rivalutazione dell'arte come ponte di connessione con l'utopico che Lukács inserisce il modello dialettico di stampo hegeliano - che troverà poi in *Teoria del romanzo* il suo più pieno sviluppo - come strumento per integrare una componente «cosale», esperienziale, nella propria estetica senza tuttavia metterne in dubbio l'impianto idealistico. Il principio organizzatore che rimane egemone nella costruzione dell'opera d'arte, verso il quale il superamento del naturalismo gioca il proprio beneficio, è il «punto di vista». Lukács lo identifica come «*Weltanschauung*»[383], un principio trasformativo in grado di «simbolizzare» gli elementi eterogenei del reale in un insieme organico che funge da immagine dell'utopia. Il simbolo è qui contrapposto e preferito all'allegoria proprio in forza della sua fissità. Se l'allegoria crea un riferimento di significato trascendente e metaforico in divenire, e per questo ancora troppo «molteplice» ed «eterogeneo», il simbolo, al contrario, costruisce un legame stabile, ancorché metaforico, tra realtà sensibile e utopia. Così si svolge quindi la trasformazione che genera l'opera d'arte:

> La trasformazione è qui azione del soggetto creatore […] si contrappone cioè al soggetto ricettivo come realtà «rivissuta» e contrasta con la realtà abituale solo perché ne è la realizzazione utopica e non già perché ne sia la negazione nel superamento. Per chi produce questo sistema si tratta quindi di trasformare le possibilità utopiche occultate e trattenute nella frammentarietà dell'esperienza in realtà rivivibile. Tale immanenza dell'utopia reca, per sé stessa, tre conseguenze importanti: in primo luogo che qualunque realtà utopica risulta organizzata da un «punto di vista» e da rapporti omogenei e diretti ad un unico centro, in secondo luogo che questo «punto di vista» dell'organizzazione e i suoi mezzi espressivi sono principi – purificatori – della rivivibilità; in terzo luogo che il sistema così originantesi viene «vissuto» come realtà e non come sistema, cioè che vengono superate dialetticamente solo l'inadeguatezza e il tipo di realtà quotidiana rimasta al di là di sé stessa, ma non il suo carattere di realtà. […] due importanti mutamenti nella struttura della realtà d'esperienza. In primo luogo essa perde la sua «pienezza» empirica, costante e incommensurabile. In secondo luogo, poiché con l'esistenza del «punto di vista» ciò che non può riferirglisi è diventato incomprensibile ed appare a lui medesimo come non essente, si determina una realtà fattuale precisa, ossia si verifica che alcuni singoli elementi si trovano in accordo sia reciproco sia con il «punto di vista», altri invece no[384]

La trasformazione artistica costituisce, nelle parole di Lukács, la creazione di una realtà «rivivibile», che mantiene la "sensazione" di realtà pur costituendo una selezione, o «purificazione», degli elementi dell'esperienza secondo un criterio ideale rappresentato dal «punto di

[383] Ivi, p. 100.
[384] Ivi, pp. 98-99.

vista». Il processo attraverso cui i «fenomeni» devono essere purificati per rivelare esclusivamente le forme che li compongono – l'essere che dev'essere scisso dal non essere del mero «materiale» - viene descritto come un «ignorare costitutivo»[385]. È curioso osservare come l'autore insista a postulare il radicamento della propria teoria nel mondo imponendo il concetto di «immanenza del senso» quando allo stesso tempo nega i caratteri dell'esperienza con tale forza. Il senso dell'opera d'arte, il senso del «punto di vista» emergerebbe infatti secondo Lukács dalla realtà stessa in quanto formato attraverso una selezione dei suoi elementi. Tuttavia è facile notare che non è possibile alcuna selezione senza un criterio preesistente. Se il filosofo ungherese cerca qui di sostenere a suo modo che «*nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu*», si può ricorrere al celebre «*nisi intellectus ipse*» leibniziano: in altre parole, niente si trova nell'arte che non sia passato attraverso l'esperienza sensibile, tranne l'idea. La selezione avviene infatti in base ad un criterio eteronomo e astratto che riorganizza completamente i rapporti, tanto da separare l'essere dal non essere e generare una nuova «realtà fattuale precisa» che si sostituisce al mondo. Se questo criterio nella *Filosofia dell'arte* è ricondotto alla forma, nell'*Estetica di Heidelberg* successiva alla *Teoria del romanzo* scivolerà invece verso il contenuto.

Rispetto al saggio del 1911, il mondo della Vita – o l'utopia - viene qui inserito in uno schema temporale. L'utopia non è più un mondo parallelo e inarrivabile, ma è posta ora sulla linea del tempo - nel futuro - cosicché esista per l'umano una possibilità di "raggiungimento". Rimangono però alcune criticità, che nei fatti mantengono la situazione immutata: la prima è che il futuro non possiede una connessione con il presente, anzi, è opposto ad esso. Il presente, così come l'esperienza, è considerato la negazione del futuro in quanto impedimento al suo realizzarsi. Anche il passato è slegato dal presente e connesso invece al futuro nella possibilità di portare a realizzazione le proprie speranze. Il presente costituisce il luogo della continuità storica che dev'essere interrotta perché il futuro possa inverarsi, attraverso un salto. Tuttavia il centro di equilibrio della sua teoria è spostato sul futuro «da cui si prende le mosse per giudicare il presente stesso»[386]. Se, in modo simile a Benjamin, il presente costituisce il luogo di possibilità del cambiamento attraverso un'interruzione, uno scarto, questo cambiamento per Lukács possiede sempre la forma della sovrapposizione di un modello ideale e astratto al mondo reale e non lo svelamento dell'alterità possibile dall'interno di questo stesso mondo. Si può dire che, pur somigliandosi nella pratica, Benjamin e Bloch – che

[385] Ivi, p. 101.
[386] Ivi, p. XXVI.

guardano al passato, al "già esistito" del mondo, e quindi in un certo senso alla sua più pura concretezza – sviluppano una prospettiva filosofica opposta rispetto a Lukács – che si concentra sul "non ancora" del mondo, su una visione che si pone a priori dell'esistenza.

In questo saggio intermedio tra *L'anima e le forme* e *Teoria del romanzo* si può quindi riconoscere un forte anelito in Lukács verso l'avvicinamento del mondo reale e dell'esperienza alla ricerca della possibilità di un cambiamento possibile, di una possibilità di legame tra la quotidianità e l'utopia. Il modello della dialettica hegeliana si rivela perfetto per creare una breccia e inserire il reale nel sistema. Tuttavia l'autore rimane inestricabilmente legato a una struttura idealistica che vuole la logica astratta e l'idea sempre precedenti al mondo, di fatto perdendo l'occasione di radicare il senso nell'esperienza umana.

È ora il momento di affrontare l'analisi del saggio che ha costituito, e in parte ancora costituisce, un punto di riferimento fondamentale per le riflessioni sul romanzo nel corso del Novecento. *Teoria del romanzo* fu abbozzato nell'estate del 1914 e completato durante l'inverno tra il '14 e il '15. Comparve per la prima volta nel 1916, sulla rivista *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* di Max Dessoir, e fu pubblicato in volume nel '20. Come l'autore stesso scrive nella *Premessa* aggiunta nel 1962, il testo nacque idealmente dal rifiuto nei confronti della realtà della guerra e ancor più dell'entusiasmo bellico che la pervadeva. Un rifiuto che rimane tuttavia «puramente utopico». Scrive: «a quel tempo non vedevo mediazioni, neppure nell'ottica del pensiero più astratto, tra la posizione soggettiva e la realtà oggettiva»[387]. Il Lukács maturo rivolge numerose critiche alle proprie riflessioni della giovinezza, considerandole manchevoli di quella connessione con la realtà che testi successivi alla conversione al marxismo del '30 avevano, secondo lui, avuto la capacità di trovare. Ciononostante non è chiaramente affrontato quale sia il nucleo concettuale specifico responsabile di questa astrattezza che, come visto in precedenza, l'autore cercò di superare già nella *Filosofia dell'arte*. Si può dire invece che sia proprio nella *Teoria del romanzo* che quel nodo fondamentale viene alla luce.

All'inizio di quella che chiama «topografia trascendentale dello spirito»[388], Lukács presenta la contrapposizione tra lo stato dello spirito nell'Antica Grecia e quello nella modernità nei termini della lacerazione di una relazione organica originaria tra individuale e collettivo, ideale e reale, io e mondo e - qui per la prima volta - anima e azione. Risulta interessante concentrare l'attenzione sui caratteri con cui è definita a più riprese questa relazione perduta:

---

387 G. Lukács, *Premessa del 1962*, in *Teoria del romanzo*, cit. p. 12.
388 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit. p. 25.

> Di fatto non esiste ancora un'interiorità, poiché di fronte all'anima non v'è ancora esteriorità alcuna, nessuna alterità. […] Essere e destino, avventura e perfezione, vita ed essenza, diventano concetti identici. […] [Nell'Antica Grecia] nell'impianto strutturale finale, ossia nel dispositivo che condiziona ogni esperienza vissuta nella sua immediatezza, con le relative figurazioni, non si danno differenze qualitative […] tra i luoghi trascendentali e tra questi e il soggetto che vi si relaziona a priori. […] L'atto di errare può riferirsi qui solo a un eccesso ovvero a un difetto, a una mancanza di misura o a un giudizio insufficiente. […] È un mondo omogeneo.[389]

La "relazione originaria" a cui Lukács pensa è pura interiorità, in termini hegeliani rappresenterebbe la Logica prima della sua esteriorizzazione nella Natura. I termini dell'«identità» e dell'«omogeneo» come caratteri centrali della relazione, ovvero della «totalità», ritornano nel corso dell'intero saggio, opposti alla «differenza» introdotta dalla lacerazione propria del mondo moderno. Proprio qui si trova il problema inaggirabile del pensiero di Lukács: non è possibile parlare di "relazione" di fronte a un'identità. Non c'è relazione tra ciò che è identico, poiché la relazione presuppone un Due e l'identico è Uno. Il "problema" ravvisato da Lukács nella modernità, cioè in poche parole in tutta la cultura occidentale dalla nascita della filosofia in avanti poiché la filosofia stessa nasce a partire dalla lacerazione, è la differenza. Ecco perché il filosofo insiste a distinguere l'essere dal non essere, ad elevare la staticità rispetto al divenire, a preferire l'idea immutabile al mondo. Data questa idea di relazione a fondamento di tutta la sua riflessione, in cui l'identità è talmente forte che in essa persino il tempo esiste a malapena, risulta evidente che nessuna redenzione, nessun ritrovato legame sarà mai possibile a meno che il mondo non ritorni – se mai è possibile pensare che vi sia realmente stato – ad uno stato di «omogeneità» e «identità» fisse e immutabili. Si spalanca così la vastità dell'abisso irredimibile tra il reale e l'utopia nel pensiero di Lukács. E tuttavia non si può addossare al filosofo ungherese l'interezza della colpa dell'aver formulato un tale, assurdo, concetto di relazione perché egli non è altro che l'ultimo discendente di una tradizione occidentale filosofica e culturale millenaria la cui tensione, benché formulata in molti modi, è sempre quella del ritorno all'Uno, ponendo l'essere contro il non essere, la staticità contro il movimento, l'idea contro la natura, il logos contro il pathos. Un pensiero che affonda le proprie radici nel simbolico patriarcale dell'Uno come Uomo – singolare, maschile - partecipando a riprodurlo culturalmente persino nelle sfere più alte della riflessione umana,

[389] Ivi, pp. 24-26.

specialmente se maschile. È possibile pensare a un Uno assoluto solo se si nega l'esistenza di Due, differenti eppure altrettanto fondanti, e con essa la relazione stessa, che si trasforma in imposizione gerarchica. Persino il concetto di uguaglianza si scopre insufficiente a stabilire una relazione che rispetti la reciproca alterità. Scrive infatti Carla Lonzi:

> L'uguaglianza è un principio giuridico: il denominatore comune presente in ogni essere umano a cui va reso giustizia. La differenza è un principio esistenziale che riguarda i modi dell'essere umano, la peculiarità delle sue esperienze, delle sue finalità, delle sue aperture, del suo senso dell'esistenza in una situazione data e nella situazione che vuole darsi. Quella tra donna e uomo è la differenza di base dell'umanità. […] L'uguaglianza è quanto si offre ai colonizzati sul piano delle leggi e dei diritti. È quanto si impone loro sul piano della cultura. È il principio in base al quale l'egemone continua a condizionare il non-egemone. Il mondo dell'uguaglianza è il mondo della sopraffazione legalizzata, dell'unidimensionale; il mondo della differenza è il mondo dove il terrorismo getta le armi e la sopraffazione cede al rispetto della varietà e della molteplicità della vita.[390]

Il concetto di uguaglianza si trova a un passo dall'identità, perché se da un lato impone l'uguaglianza *a qualcosa*, e quindi l'esistenza di un modello pregresso a cui omologarsi, d'altra parte nel momento in cui l'uguaglianza dovesse essere raggiunta si formerebbe un'identità. Solo l'accettazione della differenza, di un dualismo irriducibile e radicale a fondamento di ogni successiva differenza, permette l'esistenza della relazione. Ma Lukács non concepisce come fondativa per il senso, o per la verità, proprio quella «varietà e molteplicità della vita» che descrive come caos privo di «ordine» e di «forma», un eterogeneo negativo e insensato contrapposto all'ideale dell'omogeneo. Come se solo dalla staticità dell'identico potesse emergere un senso, potesse costituirsi un'architettura di significati, quando è la musica stessa a mostrare come una sinfonia costruisca un "senso" che possiamo riconoscere anche quando il suo tema cambia completamente dall'inizio alla fine. Sono le variazioni contingenti al divenire a costituire le mediazioni necessarie a che un senso possa darsi anche nella molteplicità del reale. Nei termini aporetici posti da Lukács tuttavia nessuna "redenzione" sarà mai possibile su questo pianeta, costitutivamente molteplice.

Nell'inattuabilità della redenzione si trova la più grande discrepanza con la struttura della *Fenomenologia dello Spirito*, sulle cui linee generali è costruita per il resto la *Teoria del romanzo*. Quel «mondo della prosa», che per Hegel rappresentava una tappa intermedia verso un'ultima

[390] Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Rivolta Femminile, Milano 1974, pp. 20-21.

Aufhebung, per il pensatore ungherese costituisce invece kierkegaardianamente l'«epoca della compiuta peccaminosità» di cui si dispera il cambiamento. L'irredimibilità del presente rappresenta un *Leitmotiv* del saggio, un elemento che resta immutato mentre sono via via sviluppate nuove definizioni del romanzo, della sua «oggettività», dell'ironia, della figura dell'eroe. Emblematico è infine il tono scettico delle parole con cui si chiude il saggio: «affiorano gli indizi di una prossima epifania, ma sono ancora così deboli che in qualsiasi momento, e del tutto arbitrariamente, possono soccombere alla sterile potenza dell'esistenza come tale»[391]. Benché solo in queste ultime righe venga aperto uno spiraglio di possibilità, è subito richiuso di fronte alla persistente «sterile potenza» dell'esperienza del mondo.

Portato alla luce il nodo fondamentale del concetto di relazione in Lukács, non stupisce che anche in questo saggio si continui a considerare l'esperienza in chiave negativa. Anzi, la sua descrizione è approfondita e differenziata in nuovi concetti. Il mondo presente è ora, secondo la celebre definizione, il mondo dello «spaesamento trascendentale»[392]. Il mondo, cioè, caratterizzato dalla perdita del "paese" delle idee – o, traducendo meglio *Obdach*, il "rifugio" –, dove la realtà nella sua eterogeneità esorbitante domina con la sua «pesantezza» e «latenza del senso»[393]. Rispetto al reale Lukács formula ora due livelli di "inessenzialità", riprendendo tacitamente la tradizione platonica: la «prima natura», ovvero il mondo materiale e fisico, e la «seconda natura», cioè il mondo delle convenzioni. La cultura umana che ha perso la connessione con il trascendente ha infatti sostituito a questa un'architettura di sensi surrogati, le convenzioni, che costituiscono le regole della comunità e delle comunità fra loro. «Un mondo siffatto è una seconda natura; al pari della prima, essa è determinabile solo come un complesso di necessità estranee al senso e connotate gnoseologicamente, di modo che la reale sostanza di questo mondo rimane inafferrabile e inconoscibile»[394]. Se nei saggi precedenti la negazione del reale di Lukács poteva essere considerata come rivolta esclusivamente alla natura - e alla gnoseologia che di tale natura fa il suo oggetto, la scienza positivista -, nella *Teoria del romanzo* il campo si estende all'interezza della cultura umana come seconda natura. Gli eroi del romanzo debbono infatti compiere la loro ricerca al di là e al di fuori del mondo della convenzione se vogliono «votarsi essenzialmente alla ricerca» dell'essenziale. Questa scissione dell'esperienza del mondo in due componenti si riflette nel soggetto, diviso tra «io intellegibile» e «io empirico». Il soggetto empirico è quello che non esce dalla seconda natura,

391 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit. p. 146.
392 Ivi, p. 34.
393 Ivi, p. 50.
394 Ivi, p. 55.

che continua a considerare quelle convenzioni necessarie, mentre il soggetto intellegibile riesce a distaccarsene e a superarle per mettere al centro l'importanza dell'idea. In conseguenza di questi mutamenti, si può riconoscere dalle parole dell'autore che anche il concetto di «Vita» risulta riformulato. Essa non è più il modo in cui Lukács chiama il mondo dell'ideale, il pianeta alieno, ma è divenuta il luogo di scontro tra le potenze dell'ideale e quelle del «triviale».

> Per la vita pesantezza significa: latenza del senso, indissolubile entro insensati concatenamenti causali, stato di atrofia che deriva da una prossimità alla vita e da una distanza dal cielo altrettanto sterili, necessità di perseverare nella mera, brutale materialità senza potersi sottrarre alle sue catene e rinunciando pertanto a tutto ciò che, per le forze migliori immanenti alla vita, rappresenta la meta costante di ogni sforzo teso all'affrancamento; tutto questo […] non è che trivialità.[395]

In questo orizzonte l'arte o, più esattamente, le forme letterarie, mantengono quel ruolo di mediazione che era stato sviluppato nella *Filosofia dell'arte*, divenendo qui però non tanto un'anticipazione quanto una complessa rappresentazione dell'utopia. Proprio a partire dalla lacerazione del senso l'arte ha smesso di essere *mimesis mimeseos* per divenire «totalità creatrice»[396]. Nella modernità per Lukács essa da un lato allude - qui «allegoricamente» - alla totalità creando una forma, dall'altro esprime ironicamente la mancanza di questa stessa forma nella realtà mostrando così la lacerazione tra il mondo e l'idea.

> Si tratta di un tentativo disperato, condotto coi mezzi di un'arte di mestiere: il tentativo di fabbricare con gli strumenti della composizione, della costruzione e dell'organizzazione un'unità che ha perduto per sempre il suo carattere organico. Tentativo disperato, eroico naufragio. Infatti, è possibile apprestare un'unità, mai però una reale interezza.[397]

La letteratura non è più, propriamente, un ponte verso l'utopia ma qualcosa di meno: non può costituire altro, in definitiva, che una «mistica negativa dei tempi senza dèi: una *docta ignorantia* rivolta al senso»[398]. Una pura rappresentazione fittizia di unità il cui scopo è esprimere per contrasto la mancanza della totalità nel mondo.

Si entri infine nel merito della forma romanzo per come Lukács la concepisce. Sarà interessante notare che i caratteri che gli sono stati riconosciuti in questo studio e nel pensiero di

[395] Ivi, p. 50.
[396] Ivi, p. 30.
[397] Ivi, p. 48.
[398] Ivi, p. 82.

Benjamin non si discostano di molto dalla descrizione che ne fa Lukács, eppure, proprio perché la connessione con l'esperienza del mondo rappresenta uno dei centri generativi di questa forma estetica, per il pensatore ungherese quegli stessi caratteri sono concepiti all'opposto, negativamente, oppure ricondotti al sistema grazie ad arzigogolate formulazioni.

Il primo fra gli elementi che caratterizzano il romanzo che anche il pensatore ungherese riconosce è il suo essere una forma essenzialmente in divenire, una forma fondata sulla «ricerca». Al contrario della tragedia, dove, una volta stabilita l'idea da rappresentarsi, il destino dell'eroe è stabilito, nel romanzo la determinazione del destino non può essere univoca. Ne risulta un percorso frammentato e in parte imprevedibile, la cui chiave di interpretazione complessiva emerge solamente grazie alla sua finitezza materiale, all'essere delimitato tra inizio e fine. «L'inizio e la fine del processo esauriscono il contenuto del romanzo e fissano l'inizio e la fine del suo mondo; tali termini sono per questo le pietre miliari che scandiscono il senso di un percorso chiaro e confacente»[399]. Una sintesi che tuttavia per Lukács è possibile solo nella forma specifica della biografia. È significativo notare che l'autore, nonostante riconosca – o sia costretto a riconoscere – l'essenziale divenire del romanzo, cerchi di trasformarlo in una forma stabile e fissa.

> Il romanzo, con la sua intrinseca natura di processo, esclude la compiutezza solo sul piano del contenuto, mentre in quanto forma rappresenta un equilibrio tra l'essere e il divenire che […] è saldamente instabile, e in quanto idea del divenire si fa stato, condizione, e, così mutando, si nega e si eleva [*aufhebt*] ad essere normativo del divenire.[400]

Il romanzo si trova quindi a possedere da una parte un contenuto stabile, la lacerazione dal senso. Non vi è altro contenuto essenziale possibile perché per Lukács, se il significato non è un mostrare la lacerazione, il romanzo cessa di essere arte e diventa «puro intrattenimento». Dall'altra parte la sua forma, rappresentata dal processo e dal divenire, si "concentra" nell'idea, che costituisce il fulcro della rappresentazione e funge da principio organizzativo per il molteplice – ciò che nella *Filosofia dell'arte* era chiamato il «punto di vista». Proprio in quanto idea, essa rappresenta uno «stato». Così il movimento della forma «supera» sé stesso trasformandosi in una stabilità, che l'autore chiama con l'ossimoro «saldamente instabile», che diviene quindi «normativa». A differenza di Benjamin e come già nei testi precedenti, quella scintilla che rappresenta il contenuto di verità del romanzo per Lukács è e rimane

[399] Ivi, p. 73.
[400] Ivi, p. 65-66.

un'idea, un elemento fisso che non ha niente a che vedere con il movimento del reale e che, anzi, rappresenta la chiave attraverso cui il reale è dialetticamente «superato». L'unico modo per rendere il reale "rappresentabile", nel senso di dare conto dell'eterogeneità, è infatti attraverso il «potere regolativo»[401] delle idee, cioè attraverso l'impressione o la riflessione dell'artista, entrambe tese a creare un ordine altrimenti inesistente.

Il secondo carattere del romanzo è rappresentato dal suo «pericolo», per Lukács l'«astrattezza». L'astrattezza del romanzo sarebbe la mancata connessione con il reale – il reale "autentico", cioè l'idea, quindi la connessione è la consapevolezza della lacerazione – per restare ancorato alla materialità della vita, alla prima e alla seconda natura, e scivolare nell'illusione della totalità.

> Si può combattere questo pericolo solo a condizione che l'incompiutezza, la fragilità e la provvisorietà del mondo siano poste, coscientemente e conseguentemente, come realtà ultima. […] Il romanzo è la forma della matura virilità; ciò significa che, visto oggettivamente, il carattere conchiuso del suo mondo appare come qualcosa d'incompleto, mentre sul piano dell'immediatezza soggettiva equivale ad un atto di rassegnazione.[402]

Il pericolo è duplice: cadere dal lato della rassegnazione e trasformare l'opera in una «querula desolatezza», oppure voler risolvere la dissonanza creando una totalità che si illude di poter divenire reale ma resta invece solo sul piano astratto della forma. Solo l'ironia, che tiene insieme il desiderio di totalità e la sua impossibilità, può mantenere quella che l'autore chiama l'«oggettività» del romanzo. Lo schema costruito da Lukács, che nella *Filosofia dell'arte* era ancora incerto e ambiguo, assume qui una chiarezza definitiva. È un completo rovesciamento dei significanti: a costituire l'«oggettivo» è l'idea – l'autore parla di nuovo di «immanenza del senso» -, «soggettività» e «astrattezza» sono invece impersonate dalla componente mondana, dalla connessione con la realtà materiale. Non sfugge inoltre il tono paternalistico con cui l'autore dichiara che i romanzi che non si concentrano sulla lacerazione irredimibile sono puro intrattenimento, favole per bambini, mentre solo quelli che rappresentano la rassegnazione sono forme della «matura virilità». Romanzi, cioè, che dovrebbero rappresentare lo stato di autocoscienza dello spirito – virile, s'intende –, in altre parole quei romanzi "da veri uomini" che accettano la necessaria malinconia della vita. Per inciso, i romanzi di Dostoevskij e Tolstoj sono esclusi da questo *club*.

---

401 Ivi, p. 71.
402 Ivi, p. 63.

Infine il terzo carattere del romanzo che salta all'attenzione, legato sia al secondo che al primo, è il «demonico». Anche per Lukács il romanzo costituisce un intermedio, qui tra un senso trascendente ed essenziale, il senso delle idee, e la pura mancanza di senso del mondo. Tuttavia egli riprende la definizione goethiana del concetto come pseudo-ordine caotico del reale, eterogeneo e in continua evoluzione, non evidente e instabile. Con queste caratteristiche è appena ovvio che il pensatore ungherese lo consideri negativo, un senso fittizio e inessenziale a cui gli esseri umani si aggrappano erroneamente in forza del bisogno di totalità.

> Nel mondo esterno preso in sé e per sé il senso non circola né in modo esaustivo, né parziale; piuttosto, di fronte a strutture di senso sussistenti in modo opacamente oggettivo, esso appare come un guazzabuglio di ciechi accadimenti; l'anima, tuttavia, tramuterà ogni accadimento in destino[403]

I demoni sono la falsa copia degli dèi: «essi dispongono di un potere efficace e attivo, ma il mondo non ne è più pervaso o non ancora»[404]. Gli eroi non possiedono più la chiara guida degli dèi, che illuminavano il loro destino univocamente, sono invece gettati in un mondo in cui il senso è ambiguo e inessenziale ma dove il desiderio di totalità li spinge a illudersi. Di nuovo, ci troviamo davanti a un rovesciamento rispetto alla prospettiva benjaminiana: positivo per Lukács è il mondo degli dèi e il destino, che non può essere raggiunto da alcuna mediazione, interpretata invece come negativa insieme all'eterogeneo dell'esperienza del mondo, ridotto a puro caos. Per tornare alla citazione iniziale con cui si è aperto il confronto con la teoria del filosofo ungherese, di fronte alla mancanza di possibilità di espressione pura dell'essenziale nel mondo, ciò che nell'*Anima e le forme* si tramutava in un'impossibilità assoluta, nella *Teoria del romanzo* diviene uno stato di necessaria contaminazione. Una mediazione, sì, che non conduce tuttavia al presentarsi del senso nel reale ma all'offuscamento di esso e alla sua falsa imitazione. Il romanzo non può quindi portare altro "senso" con sé che la coscienza ex-negativo dell'esistenza della totalità su un pianeta diverso dal nostro.

Nella *Premessa* del 1962, Lukács individua nella *Teoria del Romanzo* una conformazione concettuale peculiare, che descrive in questo modo:

> La concezione del mondo dell'autore della *Teoria del romanzo* nasceva dalla fusione di un'etica «di sinistra» con una teoria della conoscenza (ontologia ecc.) «di destra». […] La *Teoria del romanzo*, per quanto mi sia dato di valutare nel suo complesso questa costellazione di problemi, è il primo libro

[403] Ivi, p. 80.
[404] Ivi, p. 78.

tedesco in cui un'etica di sinistra, improntata a una percezione radicale della rivoluzione, procedeva di pari passo con un'interpretazione tradizionale e assolutamente convenzionale della realtà.[405]

Una tale dissonanza tra la pratica, da un lato, e i fondamenti e le conseguenze dall'altro, emerge tuttavia ben prima della *Teoria del romanzo*. Come si è evidenziato fin dall'*Anima e le forme*, spesso se la pratica della critica del romanzo o la sua conformazione risultano molto simili alla concezione benjaminiana e alle linee sviluppate in questo studio, per contro è la "colorazione" di essi ad essere divergente, determinando conseguenze diametralmente opposte. Se l'anelito rivoluzionario e il rifiuto della realtà come dato immutabile si fa sempre più forte nella riflessione giovanile di Lukács, anche attraverso la ricerca di strutture in grado di interagire con il reale e innestarvi così il cambiamento, d'altro canto l'impianto idealistico e conservatore non abbandona mai la sua centralità. Per questo, a differenza dello stesso Hegel, la conciliazione resta impossibile. Non mi trovo d'accordo però con le dichiarazioni del Lukács maturo secondo cui questa dissonanza sarebbe una "chiave" comune a diversi pensatori dell'epoca, tra cui i membri della Scuola di Francoforte e lo stesso Walter Benjamin. In Benjamin, al contrario, è fortemente presente quella rifondazione della teoria della conoscenza che nel pensatore ungherese manca, a partire dalla concezione di esperienza come relazione con un'alterità in parte inattingibile, dal rifiuto del dualismo soggetto-oggetto e da un ripensamento della temporalità incentrata sull'alterità *nel* presente.

Il confronto con la riflessione giovanile di György Lukács, culminante nella *Teoria del romanzo*, ha permesso di mettere in evidenza per contrasto alcuni elementi fondamentali per la costruzione di una teoria del romanzo che voglia cogliere la sua relazione complessa con l'esperienza del mondo. Il primo di questi elementi, per riprendere quanto appena detto, è l'importanza di una rifondazione della teoria della conoscenza sulla relazione. Una relazione concepita fra entità tra loro irriducibili, che non nasconda dietro l'apparenza una sostanziale identità. Il secondo elemento è la necessità del radicamento della teoria dell'arte in questa relazione, che abbracci l'eterogeneità e il divenire del reale. Una teoria dell'arte che voglia radicarsi su principi immutabili e fissi a discapito dell'esperienza risulterà sempre fallimentare nel tentativo di rendere conto dei rapporti tra una determinata forma estetica e il mondo che la produce e la fruisce. Una tale teoria finirà per concepire l'arte o come mero rispecchiamento o come illusione idealistica slegata dal reale. Infine il terzo elemento, conseguenza dei primi due: una teoria dell'arte che investa in particolare l'interezza del senso, nella relazione

[405] Ivi, p. 19.

tra la forma e il contenuto, esclusivamente in uno dei due termini, si trova già sulla strada verso l'idealismo e l'imposizione di un modello astratto sul reale. Come già Benjamin aveva riconosciuto, il problema filosofico dell'arte è ripensare sempre di nuovo il rapporto tra le forme e i contenuti, senza cadere né dal lato della pura filosofia né da quello della pura arte.

2.2 Oltre la *Weltanschauung*

Tornando alla filosofia benjaminiana per osservarne l'ultimo e più completo sviluppo, si può notare che la costruzione di una teoria del romanzo vive negli anni '30 una nuova fioritura. Fino al saggio sulle *Affinità elettive* il romanzo era stato delineato come una forma che attraverso il contrappeso tra forma e contenuto e la connessione tramite riflessione tra ideale e reale, tra universale e particolare, riusciva a creare una relazione reciproca all'interno del suo Mythos. L'applicazione di questa teoria alla critica del romanzo *Le affinità elettive* di Goethe aveva portato il filosofo a sviluppare e in parte modificare le categorie estetiche da lui create, inserendole in una prospettiva storica. Tuttavia la ricerca di ciò che nella forma del romanzo fosse effettivamente in grado di far scoccare la «scintilla magica tra parola e azione movente»[406] non era ancora conclusa. Quale forma, nella molteplicità delle tecniche narrative che appartengono al campo del romanzo, è in grado di realizzare quella che Benjamin nel 1929 chiamerà un'«illuminazione profana»? Quale forma può fungere da strumento culturale e politico del risveglio dalla fantasmagoria generata dalla propaganda, dalla progressiva massificazione e dalla velocità del moderno?

È probabile che la prima forma estetica a cui l'autore si è rivolto sia stata la narrazione[407]. In una lettera a Scholem del novembre 1928 Benjamin scrive che il suo interesse di ricerca verte sui motivi della scomparsa nella modernità della narrazione orale[408]. Lo studio porta infatti l'autore a far confluire la narrazione fra le arti auratiche scomparse, conferendogli in fondo una posizione simile a quella che era della lingua pura nel saggio sulla lingua. La narrazione rappresenta qualcosa che non esiste più se non come anelito o come modello perduto di organicità tra segno e significato, tra esperienza singolare ed ethos della collettività. Le forme esistenti che si contrastano nel suo presente sono invece il romanzo e l'informazione.

---

[406] L, p. 24.

[407] Stefano Marchesoni nel suo saggio sul concetto di *Eingedenken* ha rintracciato la presenza del tema della narrazione fin dal 1928. Cfr. S. Marchesoni, *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2016, pp. 231 e segg.

[408] «Ein kleiner Aufsatz: "Warum es mit der Kunst, Geschichten zu erzählen zu Ende geht" beschäftigt mich sehr. Es geht mir um das mündliche Erzählen». W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, a cura di C. Gödde e H. Lonitz, Band III, Suhrkamp Verlag, Berlino 2000, p. 425.

Per questo motivo, nonostante il saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* del 1936 sia ovviamente dedicato alla narrazione, all'interno di esso sarà tracciata invece una prospettiva in controcanto che segua il filo del romanzo.

La connessione fin qui pensata da Benjamin tra particolare e universale che vede al suo centro la forma romanzo riuniva l'individuo alla società nella forma della *Weltanschauung*, che implica una relazione non a partire dai singoli ma da un'immagine collettiva dell'*ethos* che funge da comune denominatore a un gruppo sociale in un determinato momento storico. Ormai divenuta troppo affine alle dinamiche della cultura di massa, la *Weltanschauung* si fa problematica sia da un punto di vista culturale che politico. Ciò che le manca è quella singolarità della connessione che si radica in un reale incarnato in un singolo, una persona. È alla tematica della singolarità – spesso nella forma del frammento – legata all'orientamento di pensiero e all'azione individuale che Benjamin sembra dedicare sempre più attenzione in risposta al crescere della massificazione e alla propaganda fascista. Una frammentarietà che troverà forma propria anche nell'ambito del tempo con il concetto di *Jetztzeit,* formulato in questi anni.

Il testo del 1930, *Crisi del romanzo*[409], può essere considerato il primo tentativo del filosofo di ripensare la connessione a partire dalla singolarità. Il saggio nasce come recensione al romanzo *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin, pubblicato nel 1929. Nonostante si tratti di una recensione di poche pagine, si presenta come un testo estremamente denso all'analisi per la vastità di riferimenti sollevati dal filosofo, primo fra tutti il saggio *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*. L'utilizzo del termine "crisi", ad esempio, è peculiare. Nell'intenzione dell'autore, rifacendosi alla tradizione hegeliana, "crisi" è quel declinare del romanzo classicamente inteso verso una forma che richiama l'epica. In quella che abbiamo definito come teoria del romanzo benjaminiana la "crisi" si identifica più precisamente con un tentativo di superamento dell'egemonia del modello romantico di romanzo che risale al *Concetto di critica nel Romanticismo tedesco*. Un superamento che, a ben guardare, si riconoscerà come incompleto. Piuttosto che "crisi" è quindi più corretto parlare di "svolta" verso un'attenzione sempre più forte alle avanguardie e alle nuove tecniche artistiche come la fotografia e la cinematografia.

È proprio a partire dalle avanguardie letterarie che Benjamin annuncia un movimento di ritorno dell'epica che genera la crisi del romanzo classico. Ma cosa vuol dire epica? L'epica rappresenta hegelianamente l'esteriorità della narrazione, e infatti è di esteriorità e interiorità

[409] OC, vol. IV, *Crisi del romanzo*, p. 159.

che Benjamin parla contrapponendo l'epica al romanzo romantico. L'epica è anche la narrazione che, potremmo dire, più tenta di avvicinarsi all'esteriorità dell'esperienza, alla sua materialità, al suo fenomeno. Un fenomeno che è riportato dalle avanguardie al centro della rappresentazione, non tuttavia in modo semplicemente fenomenologico, ma surreale. Il saggio sul Surrealismo è di poco precedente, la riflessione sulle sue invenzioni letterarie ancora viva. Così alla materialità dell'esperienza si mescola tutta la potenza dell'inconscio, portata all'estremo. Il primo tentativo di Benjamin di costruire la connessione tra la forma romanzo e un orientamento nel mondo, l'autentico, segue a modo suo la proposta surrealista. A modo suo, perché l'onirico della città è anche la sua fantasmagoria, la sua propaganda, la sua massificazione. Come ritrovare l'autentico, in questo? Il primo tentativo è attraverso l'esteriorità dell'esperienza e lo straniamento del linguaggio: la tecnica del montaggio letterario.

Alfred Döblin proclama la necessità dell'«emancipazione dell'opera epica» dal libro stampato, che permetterebbe di riguadagnare alla letteratura la potenza del linguaggio «reale» - orale - che la scrittura nero su bianco necessariamente perde. Così è Döblin, e il suo romanzo *Berlin Alexanderplatz* che Benjamin sceglie come simbolo del movimento di ritorno all'epica, a cui contrappone il romanzo romantico e tradizionale, il "romanzo di Flaubert", rappresentato da André Gide e dalla sua opera *I falsari*. I due autori sono anche ricondotti a due modelli: rispettivamente il narratore ed il romanziere. Entrambi fanno uso della prosa, tuttavia il primo discende dalla tradizione orale e costruisce una narrazione portatrice di un senso epico collettivo, come in Omero, mentre il secondo rappresenta l'unica forma di prosa slegata dall'oralità, trovando la propria sostanza nell'«incommensurabile» della vita del singolo. Il romanziere si concentra cioè, come per Lukács, sulla lacerazione del moderno da un senso collettivo – dagli universali.

> La culla del romanzo è l'individuo nella sua solitudine, che non sa più pronunciarsi in forma esemplare sulle sue faccende più importanti, non ha nessuno che lo consigli e non può dare consigli a nessuno. Scrivere un romanzo significa rappresentare la vita umana in modo da spingere all'estremo l'incommensurabile.[410]

La scissione è però anche la *conditio sine qua non* perché gli individui possano emergere dalla collettività distinguendosi da essa, ponendosi come singoli. Benjamin, al contrario di Lukács, non ha timore dell'incommensurabile della vita umana, ma lo considera il materiale a cui il

[410] Ibidem.

romanzo attinge a piene mani per costruire il proprio contenuto. L'opposizione che l'autore costituisce è tra la narrazione "romantica" e moderna che ha al suo centro l'interiorità del soggetto e quella "epica" e antica che invece si basa sull'espressione della collettività. Al modello del romanziere per eccellenza Benjamin associa la figura di Gide e la sua formulazione del *roman pur*. Così il romanziere ne delinea le caratteristiche all'interno de *I falsari*:

> Spogliare il romanzo di tutti gli elementi che non appartengono specificatamente al romanzo. Nella stessa maniera che la fotografia da poco ha sbarazzato la pittura dalla preoccupazione di certe esattezze, il fonografo sbarazzerà senza dubbio domani il romanzo dei dialoghi diretti, di cui si vanta tanto di frequente il realista. Gli accadimenti esterni, gli accidenti, le scosse traumatiche appartengono al cinematografo; è bene che il romanzo glieli lasci. Anche la descrizione dei personaggi non mi sembra proprio che il romanzo *puro* (e in arte come dappertutto mi importa soltanto la purezza) se ne debba occupare. Come, del resto, non se ne occupa il dramma.[411]

La citazione appartiene al quaderno degli appunti dello scrittore Édouard, personaggio che Gide nel romanzo utilizza come una maschera da cui scivolare dentro e fuori. Quello che resta da questa spoliazione è la riflessione romanticizzante sul romanzo stesso, quello che potremmo chiamare un "romanzo del romanzo". Ed è ciò a cui ci pone di fronte Gide – che unicamente questa, fra le sue opere, ha definito "romanzo"[412] - componendo *I falsari* del romanzo in sé e del *Diario dei Falsari*, quaderno di appunti tenuto nei sei anni necessari alla scrittura – dal 1919 al 1925. George Painter, nel suo studio sullo scrittore, ha sostenuto che «il *Diario de "I falsari"* rivela meno di ciò che è il romanzo di quanto non riveli di ciò che il romanzo cessò di essere; esso potenzia il valore di ciò che Gide conservò rivelando ciò che egli progressivamente respinse»[413]. Il *Diario* sarebbe quindi uno sfondo in nero de *I falsari*, contenitore di tutti gli scarti di cui l'autore decise di non servirsi, di fronte al quale il romanzo dovrebbe spiccare come forma luminosa. Non mi trovo d'accordo su questa interpretazione perché il *Diario* è tutt'altro che un insieme di scarti, anzi, vi si trovano per lo più appunti di conversazioni, episodi e riflessioni che l'autore ricavò dalla propria quotidianità e riversò nel romanzo, in alcuni casi pressoché immodificati. Ritengo che anche Benjamin abbia interpretato il rapporto tra le due componenti come una relazione dialettica e romanticizzante tra elementi posti insolitamente sullo stesso piano piuttosto che un'opposizione volta a far

[411] André Gide, *I falsari*, Club degli editori, Milano 1966, p. 205.
[412] Bruno Traversetti, *Cronistoria del romanzo occidentale 1711-1957*, Meltemi, Roma 2000, p. 179.
[413] George Painter, *André Gide*, Feltrinelli, Milano 1969, p. 120.

risaltare uno dei due. Tra le due parti c'è un gioco di specchi, di rimandi interni e riflessioni che confondono il lettore e lo costringono a uno sforzo. Questa era infatti l'intenzione di Gide:

> In questo libro, per essere sinceri, non esiste un solo centro al quale convergano i miei sforzi; i miei sforzi si debbono polarizzare, invece, intorno a due fuochi, al modo delle ellissi. Da una parte l'avvenimento, il fatto, il dato esterno; dall'altra parte lo sforzo stesso del romanziere per fare con tutto questo un libro. Ed è questo lo spunto principale, il centro nuovo che disorienta la narrazione e la trascina verso la speculazione. In conclusione vedo questo quaderno, nel quale scrivo la storia del libro, fuso interamente nel libro, anzi vedo in esso l'interesse principale del libro, per la maggiore irritazione del lettore.[414]

Gli effetti di questi rimandi sono triplici. In primo luogo si pongono sullo stesso piano narrazione e metanarrazione, non solo con la giustapposizione ma con riferimenti interni che legano i due testi inestricabilmente: il personaggio del romanziere Édouard sta scrivendo un libro che si chiama *I falsari* e tiene anch'egli un diario del romanzo; gli appunti di Gide nel diario si ritrovano in modo perfettamente riconoscibile nel testo principale; la pianificazione del personaggio di Édouard nel *Diario*, a differenza di ciò a cui un lettore è abituato, costituisce una chiave di lettura posta allo stesso livello del testo da interpretare. In secondo luogo, la struttura dei rimandi ricorda le strutture architettoniche di Escher: non intrattengono rapporti logici stabili, ma, a seconda del punto di osservazione, due elementi possono avere relazioni completamente diverse. Questo porta il lettore ad un continuo sforzo ricostruttivo e, quindi, a dedicare al romanzo un'attenzione molto più approfondita – direi speculativa – e a non farsi di esso, né dei personaggi, un'immagine statica. In terzo luogo, infine, una costruzione letteraria siffatta fornisce al lettore una visione multiprospettica sull'opera: non solo sui personaggi ma anche sui diversi momenti della creazione dell'opera. Il gioco multiprospettico era stato utilizzato, in ambito pittorico, in *Las meniñas* di Diego Velàzquez. Nel dipinto del 1656 l'artista compose le immagini dell'infanta e le sue damigelle, di sé stesso che dipinge il quadro e, sullo sfondo, di uno specchio in cui si riflettono i regnanti di Spagna, posti in luogo dell'osservatore. C'è una sovrapposizione barocca di punti di vista e di temporalità: il tempo della pittura, il quadro in sé e il tempo dell'osservazione. Nel 1956 Picasso dedicò una serie di quadri alla riproduzione e interpretazione de *Las meniñas*, affascinato dalla

[414] A. Gide, *op. cit.*, p. 535.

realizzazione di uno dei concetti fondamentali del cubismo: la composizione di tempi e punti di vista diversi nello stesso quadro. Nel 1925 Gide aveva già trasformato questa intuizione pittorica in un artificio letterario, rifacendosi alla filosofia romantica della riflessione. Ne *I falsari* c'è una sovrapposizione di tempi: il tempo della progettazione dell'autore, suddiviso in riflessioni sul romanzo ed episodi di vita reale annotati, il tempo del romanzo in sé, con i suoi salti temporali interni, il tempo del commento del testo da parte dell'autore quando il lettore giunge al *Diario* – seguente al romanzo – che è assieme un *pre* e un *post*. Benjamin riassume così il *roman pur*:

> In esso Gide ha cercato, con la massima sottigliezza immaginabile, di eliminare ogni narrazione semplice, piana, rettilinea (tutte le grandezze epiche di primo grado) a favore di procedimenti ingegnosi, puramente romanzeschi (e cioè, in questo caso, anche romantici). La posizione dei personaggi rispetto a ciò che accade, la posizione del poeta rispetto a loro e alla sua tecnica, tutto ciò deve diventare elemento del suo stesso romanzo. In breve, questo «romanzo puro» è esclusivamente, puramente interno, non conosce un di-fuori, e quindi è il polo opposto di quel comportamento epico puro che è il narrare. L'ideale gidiano del romanzo è il romanzo scritto puro (in precisa antitesi a Döblin).[415]

Con i suoi artifici narrativi Gide sembra quindi aver realizzato le due caratteristiche con cui i romantici avevano definito il romanzo come forma simbolica per eccellenza: «tanto l'autolimitazione riflessiva che l'autodilatazione, perfezionate nel modo più deciso e, a quest'altezza, indistintamente trapassanti l'una dell'altra»[416], la prima attraverso il confine assoluto dell'interiorità e la seconda attraverso il gioco speculativo di rimandi.

La tradizione del narratore è invece riconosciuta in Alfred Döblin. Lo scrittore è però solo l'espressione più evidente del realizzarsi di un processo che portò, dalla metà dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento, all'affermarsi del Moderno, della metropoli sulla città, determinando un cambiamento culturale nel senso più ampio del termine – non solo nelle nuove forme artistiche ma, ancor più profondamente, in un cambio di percezione nel soggetto. Scriverà Benjamin in *Parigi, la capitale del XIX secolo* del 1935, riprendendo una citazione di Giedion: «la costruzione assume il ruolo del subcosciente»[417], dando segno della connessione fra la dimensione architettonico-sociale e la sfera più intima dell'individuo. L'imporsi della

---

415 OC, vol. IV, p. 160.
416 OC, vol. I, p. 429.
417 W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 374.

classe borghese e della cultura incentrata sui principi dell'utile e sul destino relegano sempre più in secondo piano quei valori che erano invece propri dell'*humanitas*. Il tempo discontinuo, frenetico, l'eccesso di vicinanza fisica e mentale, il cambiamento costante che caratterizzano la metropoli danno origine ad una spaccatura tra il soggetto e il suo ambiente, una perdita di punti di riferimento stabili sia nell'ambito esteriore che interiore con una fluidificazione e relativizzazione non solo dei valori ma anche dei concetti di coscienza e di anima, fino a quel momento considerati pilastri inamovibili dell'essere del singolo – come descritto anche da Ladislao Mittner[418]. Si genera nello spazio urbano una fluidità che toglie concretezza e trasforma la città in una fantasmagoria di suoni e colori, tipica dell'onirico, in cui è difficile stabilire un ordine di senso comprensibile. L'onirico metropolitano provoca così uno «choc» nel soggetto - concetto nato dalla sociologia di Simmel che Benjamin riprende - cioè l'incapacità di assimilare razionalmente l'onda di stimoli che si traduce in un travolgimento emotivo e intellettuale. A questa invasione dello spazio intimo il soggetto è costretto a rispondere con un atteggiamento difensivo che sfocia nell'indifferenza verso ciò che lo circonda. Simmel parlerà di «atteggiamento blasé», mentre Benjamin riproporrà la pratica *flâneuristica* dell'osservatore disinteressato. «Emerge nella città il carattere sfuggente e ambiguo: eccezioni, discontinuità, una frattura sempre più profonda ed insanabile tra il significante, la città stessa, e i significati possibili»[419] scrive Mauro Pala parlando di «ipertrofia della lingua» nel moderno. Benjamin crea qui come in altri testi - primi fra tutti *Strada a senso unico* e i *Passages Parisiens* - un'associazione tra due elementi che influenzano il subconscio: l'architettura urbana e l'architettura linguistica. *Berlin Alexanderplatz* è linguisticamente «un monumento del berlinese»[420] e architettonicamente una messa in luce dell'essenza del metropolitano, poiché la zona intorno a questa piazza è allo stesso tempo luogo delle «trasformazioni più violente»[421] dal punto di vista urbano e testimonianza visiva di vecchi quartieri ottocenteschi. Anche per Döblin, secondo Pala, l'epica è strettamente legata al linguaggio, anzi, coincide con esso nella forma del parlato, che prende il sopravvento sulla narrazione tradizionale facendo spazio alla «pluralità testuale» tipica della metropoli.

Il cambiamento percettivo procede di pari passo con il cambiamento nelle tecniche artistiche e letterarie. L'introspezione tipica del romanzo romantico di stampo ottocentesco è costretta a consentire l'ingresso della metropoli nella rappresentazione della realtà. La

418 Faccio riferimento al capitolo 1.2 di questa trattazione.
419 Mario Pala, *Allegorie metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste,* CUEC, Cagliari 2005, p. 39.
420 OC, vol. IV, p. 161.
421 Ivi, p. 162.

discontinuità frammentaria e invadente della città ha generato uno stato di apatia. In risposta a questo atteggiamento la letteratura si trova da un lato obbligata alla rappresentazione della città in quanto *habitat* comune, dall'altra impegnata intellettualmente nello sforzo di creare una comprensibilità - o almeno la possibilità di osservazione ad una giusta distanza - di questa realtà attraverso la sua rappresentazione. Secondo Pala è nell'ottica della comprensibilità del reale che Benjamin avrebbe recuperato teoreticamente l'allegoria sia come immagine filosofica che come chiave interpretativa per la critica, grazie alla quale gli è possibile costruire una rappresentazione della città che sia straniante, al pari del teatro brechtiano, risvegliando nei soggetti la possibilità di una riflessione.

La recensione a Döblin rappresenta un Giano bifronte. *Berlin Alexanderplatz* è un romanzo che per Benjamin guarda al futuro nella forma ma che resta ancorato al passato nel contenuto. A proposito della forma scrive:

> Con strategie narrative centrate sulla tecnica del montaggio Dos Passos e Döblin tentano di infrangere la percezione plasmata dall'abitudine naturalista, cercando di provocare uno straniamento critico di fronte a quello che è l'artefatto per eccellenza, per renderlo intellegibile, pur conservandone l'estrema complessità. L'ambientazione urbana dunque non accessoria ma strutturale, veicolo di una polisemia che intende trascendere il canone letterario.[422]

Come l'autore sottolinea, in Döblin non c'è nulla di simile all'egemonia assoluta dell'individuo propria del flusso di coscienza joyciano, ma si trova invece rappresentata l'esteriorità dell'ambiente urbano, la sua oggettività. Rifiutando sia l'analisi psicologica dell'eroe (che avanzerebbe illusorie pretese di oggettività), che il naturalismo e lo psicologismo – rispettivamente le rappresentazioni "naturalistiche" dell'ambiente e del soggetto – Döblin raccoglie le innovazioni portate dalle avanguardie e abbraccia, come struttura narrativa, una tecnica che sarebbe invece propria di un'altra arte, quella cinematografica. Il montaggio dei testi della metropoli - i «documenti» rappresentati dai modi di dire e le espressioni, dai nomi delle vie, dai volantini, dalle canzoni nei bar, dagli annunci, dalle pubblicità che affollano l'esperienza urbana di Berlino nei «mille metri» che circondano l'Alexanderplatz – intessute a tecniche oggettivizzanti come il discorso indiretto libero e il monologo interiore, trasportano il lettore al centro del turbinio fantasmagorico in cui è calato il cittadino metropolitano degli anni '30, restituendo la sensazione di perdita e sublimazione del sé all'interno del collettivo-metropoli,

[422] M. Pala, *op. cit.* p. 38.

della massa. È nella rappresentazione del sentire collettivo nella metropoli che Benjamin sembra riconoscere una possibilità di attualizzare nella forma del romanzo quella connessione tra individuale e collettivo, particolare e universale grazie alla presa di consapevolezza dovuta alla rappresentazione artistica. La capacità del montaggio di realizzare tale connessione è chiamata dall'autore il «sale epico» del romanzo.

> Il montaggio manda in pezzi il «romanzo», sia nella struttura come anche stilisticamente, e schiude nuove possibilità, molto epiche. Anzitutto da un punto di vista formale. Il materiale del montaggio non è affatto arbitrario. Il vero montaggio si basa sul documento. Nella sua lotta fanatica contro l'opera d'arte il dadaismo si è alleato con la vita quotidiana per il suo tramite. Per primo (anche se in modo incerto) ha proclamato l'onnipotenza dell'autentico. Nei suoi momenti migliori il cinema ha fatto atto di abituarci ad esso. Qui esso è diventato per la prima volta strumento dell'epica. I versi della Bibbia, le statistiche, le canzoni di successo sono i mezzi con cui Döblin conferisce autorità allo svolgimento epico. Corrispondono ai versi stereotipati dell'epica antica.[423]

L'epicità del montaggio si radicherebbe quindi nel linguaggio non strumentale delle avanguardie, che sembra spingersi di nuovo verso la vicinanza all'autentico attraverso la rottura e lo straniamento dei rapporti fossilizzati e convenzionali tra segno e significato, tornando ad un utilizzo della lingua affine a quello della poesia. Benjamin scrive che la forma del romanzo romantica e interiore, classica, è «mandata in pezzi» dal montaggio letterario. Tuttavia non ritengo che questa affermazione debba essere presa alla lettera. Il romanzo romantico, per come l'autore l'aveva costruito nel *Concetto di critica*, è una forma la cui principale caratteristica è l'elasticità inclusiva in quanto *continuum* di forme, la capacità cioè di accogliere dentro di sé forme nuove e diverse, legandole tra loro tramite la prosa. Così è anche in questo caso: il romanzo romantico rappresenta quindi la condizione di possibilità perché la forma romanzo possa accogliere il nuovo ritorno all'epica.

Oltre il piano del linguaggio, la narrazione stessa subisce un mutamento. L'evolvere dei fatti della vicenda ha radici profonde, concause che lentamente ne formano la direzione fino a determinarne la svolta, assumendo così una valenza quasi necessaria. Così era nell'epica omerica e, ancor più radicalmente, nella tragedia greca basata sull'*ananke*. «Ciò che accade, anche la cosa più improvvisa, appare come preparato di lontano»[424] scrive Benjamin. Ma l'epica, soprattutto, attraverso la rappresentazione di una conoscenza collettiva sedimentata ha lo

[423] OC, vol. IV, p. 161.
[424] Ibidem.

scopo di trasmettere un messaggio di ordine cosmologico, un senso per interpretare la molteplicità del reale. Ed è a questo messaggio, al contenuto di verità di *Berlin Alexanderplatz*, che Benjamin indirizza una dura critica. Nonostante Döblin abbia il pregio di reintrodurre la rappresentazione della miseria nella letteratura, recuperandola da dove il «naturalismo da strapazzo»[425] perbenista l'aveva esiliata, il suo romanzo rimane «borghese nella sua origine»[426].

> Ciò che qui riappare con tutto il suo fascino e la sua forza è il grande miracolo di Charles Dickens, dove borghesi e delinquenti sono così bene affiatati tra loro perché hanno il loro interessi (ancorché opposti) in uno stesso mondo.[427]

Il che significa che nessuno, apparentemente, dovrebbe desiderare di cambiare un tale ordine sociale, riflettendo il sogno utopico della classe borghese di rappresentare l'apice e l'ultimo completamento dell'evoluzione sociale. Una simile visione implica un mondo in cui nessuno ha il desiderio di uscire dal mitico. Se quindi questo romanzo possiede dal lato della forma il «sale epico», cioè la capacità di conferire una durata a un'immagine della realtà attraverso cui la collettività possa «ritenere» un nuovo significato, d'altra parte il suo contenuto è radicalmente conservatore. Il messaggio che *Berlin Alexanderplatz* rappresenta attraverso le vicende di Franz Biberkopf è la necessità di abbandonare la volontà di «pretendere dalla vita più che un pezzo di pane» per poter sopravvivere nella metropoli borghese.

> Come questa fame di destino sia placata, placata per la vita, e come ceda il posto alla sobrietà che si accontenta del pezzo di pane, come il briccone diventi saggio, è appunto lo sviluppo della vicenda. Alla fine Franz Biberkopf non ha più destino, e cioè ha imparato a vivere.[428]

Lo strumento del montaggio letterario e il suo significato sono il centro della ragnatela che lega *Crisi del romanzo* a testi precedenti, successivi e contemporanei dell'autore. Fra i testi precedenti si trova immediatamente *Strada a Senso Unico*, per l'utilizzo letterario della città come allegoria urbana, e in secondo luogo *Il Dramma barocco tedesco*, per il recupero teorico dello strumento allegorico e le sue prospettive di utilizzo in campo culturale e sociale. In entrambi i casi è innegabile la relazione esistente tra la tecnica allegorica e montaggio. Si può dire che l'allegoria – sia in termini più generali che nello specifico della filosofia benjaminiana

[425] Ivi, p. 163.
[426] Ibidem.
[427] Ibidem.
[428] Ibidem.

- con la sua frammentazione e le sue rovine costituisca una precorritrice del montaggio, nonché lo sfondo teorico necessario all'acquisizione di senso di quest'ultimo. Come testo contemporaneo – anche se non è corretto parlare di "testo" al pari degli altri poiché non fu mai organizzato in un'opera compiuta – si trovano i materiali raccolti dai curatori dei *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser sotto la dicitura *Primi appunti* e *Primi progetti di stesura*, ricondotti agli anni tra il 1927 e il 1929, dei *Passages parisiens*. La datazione è incerta: gli stessi curatori riconoscono di non poter stabilire se il periodo di interruzione degli studi sia iniziato alla fine del 1929 o già nei primi mesi del 1930, prima di ricominciare ufficialmente nel 1934. Questo rende i frammenti ivi presenti necessariamente contemporanei alla lettura di *Berlin Alexanderplatz* e quantomeno vicinissimi, se non contemporanei, alla scrittura di *Crisi del romanzo*. È infatti interessante notare alla fine di *Primi appunti*, mentre nei *Primi progetti di stesura* non se ne trova traccia, la comparsa della tecnica del montaggio letterario in un ruolo tutt'altro che secondario:

> Metodo di questo lavoro: il montaggio letterario. Non ho niente da dire. Solo da mostrare. Non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa, non sottrarrò nulla di prezioso. Stracci e rifiuti, invece, ma non per descriverli, bensì per mostrarli.[429]

Nonostante la tecnica fosse già stata utilizzata dalle avanguardie, cui Benjamin era vicino, è unicamente in *Crisi del romanzo* e nei frammenti O° 36-37 che, prima del 1934, viene citata. È quindi possibile avanzare l'ipotesi che Benjamin abbia concepito l'idea di strutturare i *Passages* secondo la nuova forma del montaggio letterario dopo aver letto e recensito *Berlin Alexanderplatz* di Döblin ed averne riconosciuto le potenzialità epiche. Una seconda ipotesi potrebbe ricondurre la comparsa della tecnica del montaggio agli studi e alle riflessioni legati alla fotografia e alla cinematografia, oppure alle avanguardie. L'analisi cronologica consente di scartare la prima possibilità poiché sia *Breve storia della fotografia* che *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* sono successivi, mentre in *Strada a Senso Unico* l'impianto è allegorico; e quindi a scartare anche la seconda poiché nel saggio *Il Surrealismo* (1929), benché strettamente legato ai *Passages*[430] si trovano riflessioni che non entrano nel merito delle tecniche specifiche di questa corrente artistica. Infine, quanto a testi successivi, *Crisi del romanzo* si lega attraverso il discorso sul montaggio sia – necessariamente – alla seconda parte dei frammenti dei *Passages parisiens*, datati dal 1934 alla morte dell'autore, sia ai sopra citati saggi sulla fotografia e

[429] OC, vol. IX, p. 941, O°, 36.
[430] Fu Benjamin stesso ad affermarlo in una lettera ad Hofmannsthal del 26 giugno del 1929. L, p. 173.

cinematografia, nonché, per la contrapposizione tra narrazione epica e romanzo, al saggio *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* del 1936.

Il primo tentativo di Benjamin di individuare una forma specifica del romanzo in grado di risvegliare dalla fantasmagoria del moderno si ferma alla rappresentazione di un sentire collettivo. Come il filosofo stesso scrive in una lettera a Scholem del marzo '29 a proposito dei testi che potremmo definire allegorici – *Strada a senso unico*, il *Passagenwerk* - in cui cerca di realizzare lui stesso questa tecnica surrealista della rappresentazione, «qui si tratta di […] cogliere per un'epoca intera la concretezza estrema che ivi di quando in quando si manifestava per dei giochi infantili, un edificio, una situazione di vita»[431]. Tuttavia la connessione rimane, da un punto di vista teoretico, allo stadio della rappresentazione estetica senza entrare nel merito di un'effettiva presa di coscienza.

È nel saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*[432] che l'autore percorre una nuova via. Qui sono sviluppate la distinzione tra narrazione e romanzo, così come quella tra narratore e romanziere. A queste suddivisioni, già presentate in *Crisi del romanzo*, si aggiungono ora nuovi aspetti derivati da altre riflessioni, come quella di *Esperienza e povertà* e dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. È inoltre essenziale il dialogo con la *Teoria del romanzo* (1916) di György Lukács, di cui sono seguiti tacitamente i passi fin dall'inizio della riflessione – seppur integrando elementi benjaminiani -, e riproponendo sia il romanzo come espressione tipica della modernità caratterizzata da una interiorità scissa dal mondo dell'esperienza, sia la peculiarità dei rapporti dell'epica, della narrazione e del romanzo con le diverse forme della memoria. Seguiamo quindi la riflessione dell'autore scandendone i momenti in base ai testi cui il saggio si lega.

Il primo momento è quello che deriva da *Crisi del romanzo*. La forma romantica del romanzo, riflessiva, individuale, interiore, è di nuovo l'opposto della narrazione derivata dalla tradizione orale, intrinsecamente epica, collettiva, esteriore. Ma all'interno dei narratori è ora sviluppata una nuova distinzione. Esistono due tipi di narratori: coloro che attraversano la distanza nello spazio – mercanti viaggiatori, marinai – e coloro che la attraversano nel tempo – gli agricoltori, coloro che vivono e tramandano la tradizione di uno specifico luogo. Queste due "correnti" del narrare si riunirebbero nel Medioevo nella figura dell'artigiano, che viaggia durante l'apprendistato per poi mettere radici diventando Mastro e aprendo una propria bottega. E infatti la narrazione possiede un carattere che l'autore chiama «artigianale»: mostra sempre

[431] Ivi, p. 169.
[432] W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in AW, Band III, pp. 410-436; trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in OC, vol. VI, pp. 320-342.

l'impronta del suo narratore o della sua narratrice. Essa ha inoltre sempre uno «scopo pratico», cioè fornire consiglio a chi ascolta scambiando esperienza. «Il "consiglio" […] non è tanto la risposta a una domanda quanto la proposta relativa alla continuazione di una storia (in svolgimento)»[433], scrive Benjamin, interpretando la vita di ciascuno di noi come una storia in svolgimento, come nella teoria del Mythos, rispetto alla quale ogni narrazione rappresenta una proposta di interpretazione e continuazione. Il romanzo per contro si differenzia da tutte le altre forme della prosa per non derivare – né, qui, fare ritorno – dalla tradizione orale. Quello che fa è prendere l'esperienza, propria o di altri, e renderla esperienza del lettore o della lettrice. Il suo materiale è l'«incommensurabile» dimensione individuale della vita umana, la sua arte è portarla all'esasperazione, immergersi in essa. Se le parole con cui Benjamin descrive il romanzo sono ripetute pressoché identiche dalla descrizione del *roman pur* gidiano - «Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana»[434] - la particolare tecnica del montaggio è scomparsa, riassorbita nel bacino della narrazione. Tuttavia la narrazione assume nel saggio del '36 una posizione nuova da un punto di vista "storico": non esiste più. Ciò che Benjamin osserva, volgendo lo sguardo al passato, è la sua scomparsa.

> Il narratore – per quanto il suo nome possa esserci familiare – non ci è affatto presente nella sua viva attività. È qualcosa di già remoto, e che continua ad allontanarsi. Presentare un Leskov come narratore non significa, quindi, avvicinarlo, ma accrescere la distanza che da lui ci separa. […] Questa distanza e questa prospettiva ci sono imposte da un'esperienza che abbiamo modo di fare quasi quotidianamente. Essa ci dice che l'arte del narrare si avvia al tramonto.[435]

La ricerca teoretica di una forma estetica in grado di costruire una connessione con l'autentico, di provocare un risveglio, ha quindi subito un deciso cambio di direzione. La forma esteriore, collettiva, epica del montaggio non solo viene messa da parte, ma il bacino a cui essa fa riferimento – la narrazione – assume qui il ruolo di contraltare passato delle forme presenti, il romanzo e l'informazione.

Quello che potremmo chiamare il *Vergangenheitscharakter* – il carattere di passato – della narrazione è dovuto per l'autore al deperimento dell'esperienza, non tanto in sé, quanto più precisamente della capacità di raccontare, di *dare parola* all'esperienza.

---

[433] Ivi, p. 323.
[434] Ivi, p. 324.
[435] Ivi, p. 320.

> Una cosa è chiara: le quotazioni dell'esperienza sono cadute e questo in una generazione che, nel 1914-18, aveva fatto una delle più mostruose esperienze della storia mondiale. […] non si poteva già allora constatare che la gente se ne tornava muta dai campi di battaglia? Non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile. […] No, non era strano. Poiché mai esperienze sono state smentite più a fondo di quelle strategiche attraverso la guerra di posizione, di quelle economiche attraverso l'inflazione, di quelle fisiche attraverso la fame, di quelle morali attraverso i potenti.[436]

Queste parole appartengono al saggio del 1933, *Esperienza e povertà*, che l'autore le riporta pressoché immutate nel primo brano del *Narratore*. Ciò che la Grande Guerra ha provocato è stato lo smembramento dell'esperienza «comunicabile», il buon senso o «saggezza», attraverso l'esperienza della più cruda insensatezza. Dopo di essa non c'erano più parole, mancava un senso intorno al quale tesserle. È questa mancanza, per Benjamin, ad aver provocato l'ultima e definitiva scomparsa della pratica del narrare, che trovava la propria sostanza e ragion d'essere nel tramandare, trasformata in storie, l'esperienza e la saggezza popolare. Una trasformazione che generava una forma particolare di storia nella quale riecheggiano i tratti di inesauribilità propri del contenuto reale. Una narrazione non contiene già in sé la sua spiegazione. Anzi, quanto più i suoi elementi sono ermetici, tanto più essa si fisserà nella memoria e darà adito a riflessioni, interpretazioni e aggiunte da parte di chi ascolta. Il suo estremo opposto è l'informazione, che si affanna a spiegare immediatamente tutti i fatti che riporta, scivolando via dalla mente dei suoi ascoltatori tanto velocemente quanto accatasta sulle vecchie sempre nuove notizie. È come se Benjamin costruisse una gradazione della leggibilità: il suo massimo spetta alla narrazione, il minimo all'informazione. Il romanzo si trova in equilibrio tra le due, intermedio. L'informazione può essere interpretata come la realizzazione estrema della concezione borghese della lingua, inessenziale al massimo grado. Essa è slegata dall'esperienza, dal legame autentico tra segno e significato, producendo e riproducendo ipertroficamente un linguaggio che si avvolge su sé stesso senza mai volgersi a un'alterità, a un divenire del reale, a un evento, per chiudersi sull'oggettività finta – perché sempre ideologicamente costruito e ideologicamente spiegato - del «fatto», della notizia. Così, se Benjamin da un lato relega la narrazione al passato, come la lingua pura, e dall'altro riconduce l'informazione all'uso strumentale della lingua, è sul romanzo che la questione resta aperta.

[436] OC, vol. V, *Esperienza e povertà*, p. 539.

La medesima gradazione delle tre forme investe un tema di riflessione relativamente nuovo rispetto al romanzo, il tema della riproducibilità e della tecnica. Se la narrazione possedeva ancora un'aura, se ogni narrazione era unica perché intrecciata dal narratore al contesto e alle esperienze proprie e degli ascoltatori, la letteratura costituisce una delle primissime forme divenute riproducibili: «con la xilografia per la prima volta diventò tecnicamente riproducibile la grafica; così rimase a lungo, prima che, attraverso al stampa, diventasse riproducibile anche la scrittura»[437]. Nel *Narratore* sono ripresi e ampliati i discorsi sulla riproducibilità tecnica della scrittura, che viene qui posta in relazione con il diffondersi del romanzo come forma letteraria in concomitanza con l'affermarsi della classe borghese. Il romanzo era stato legato a doppio filo alla cultura borghese, riprendendo così la tradizione hegeliana, fin dagli appunti raccolti sotto la dicitura *Aufzeichnungen zum Komplex «Roman und Erzählung»* del 1928: «Il romanzo: la forma che le persone hanno creato quando erano in grado di guardare le questioni più importanti dell'esistenza solo dal punto di vista degli affari privati»[438]. Nel saggio del '36 questo legame si ammorbidisce. Sembra infatti rimanere qualcosa nel romanzo che impedisce un chiaro posizionamento esclusivo sotto la stella della modernità borghese, che genera uno scarto rispetto all'opposizione univoca tra narrazione e informazione, tra l'aura e la sua scomparsa. Il romanzo è ricondotto piuttosto a un luogo intermedio, da dove può fungere sia da strumento reazionario per la propaganda fascista che da elemento rivoluzionario, come già il cinema e la fotografia. Ritengo che questo qualcosa derivi da un insieme di caratteristiche che gli sono state attribuite da Benjamin. Una di queste è il divenire, la sua «vita». Nonostante il romanzo possieda un «legame sostanziale con il libro»[439] - che già Döblin aveva criticato – non per questo si tratta di una forma fissa come l'informazione. È invece una forma che si intreccia trasformativamente con le epoche che attraversa. Non avrà l'ermeticità né la capacità di tramandare l'esperienza collettiva nella saggezza popolare proprie della narrazione, ma questi aspetti – così come la rappresentazione dell'*ethos* dell'Antica Grecia attraverso i poemi omerici e le tragedie – non sono più possibili per Benjamin nel mondo frammentato della modernità. Il romanzo è forma del suo tempo, fatta di rapporti dialettici e contrastanti, che conta sulla riflessione e sulle configurazioni tra contenuto reale e contenuto di verità per far balenare, attraverso il tempo, lampi della propria «opera invisibile». Segue il principio

[437] OC, vol. VI, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, p. 272.
[438] «Roman: Die Form, die sich die Menschen schufen als sie die wichtigsten Daseinsfragen nur mehr unter dem Gesichtspunkt der Privatangelegenheit zu betrachten vermochten», C. Gödde e H. Lonitz (a cura di), *Gesammelte Schriften*, cit., Band II, p. 1283.
[439] OC, vol. VI, *Il narratore*, p. 323.

orientale, contenendo in sé il principio greco e qualcosa d'altro e di più: qualcosa di romantico, qualcosa di dialettico, qualcosa di storico.

Si giunga quindi al nucleo portante dell'opera sul narratore: il dialogo con la *Teoria del Romanzo* di György Lukács. Stefano Marchesoni nel suo studio sul concetto di *Eingedenken* in Benjamin ha individuato tre differenze fondamentali tra la teoria del romanzo lukácsiana e quella che chiama la «teoria del romanzo antropologico-materialistica»[440] del filosofo berlinese. La prima differenza riguarda i fondamenti: se Lukács costruisce la propria teoria sull'impianto hegeliano dello sviluppo storico delle forme dello Spirito proprio della *Fenomenologia*, Benjamin centra la propria teoria sull'esperienza. Un radicamento che in questa trattazione si è dimostrato più che sostanziale per la ricerca estetica, la teoria del linguaggio e la teoria della critica, rintracciandone la portata sin dalle prime riflessioni della giovinezza[441]. La seconda differenza consisterebbe nei «presupposti metafisici»: se il filosofo ungherese distingue le forme dell'epica, del dramma e della lirica sul dualismo soggetto-mondo, l'autore del *Narratore* trova il proprio criterio nella teoria della memoria, il «musaico». Sarebbe più corretto sottolineare, tuttavia, il netto rifiuto di Benjamin verso il dualismo a favore della centralità della relazione – nucleo fondamentale di quel rovesciamento della "Gestalt filosofica" che abbiamo segnalato all'inizio del percorso su questo autore -, sin dal momento in cui sceglie di seguire la strada dell'esperienza. Inoltre una teoria della memoria è ben presente anche in Lukács, da cui Benjamin trae spunto. Infine la terza differenza consisterebbe nella differente costruzione dialettica. Se l'ungherese segue uno schema dialettico classico, Benjamin "rompe" questo schema introducendo come «terzo» la narrazione nell'opposizione tra romanzo e informazione. Eppure ricondurre ad uno schema univoco i rapporti tra narrazione, romanzo e informazione non è così semplice. Si può dire che, come ne *I falsari* di Gide, i rapporti cambino a seconda dei punti di vista. Considerando ad esempio ciò che Benjamin scrive in *Crisi del romanzo* e che nel *Narratore* viene ripreso, la narrazione come forma epica ed esteriore si contrappone antiteticamente al romanzo come forma della pura interiorità, costituendo quelli che possono essere considerati i primi due momenti di uno schema dialettico, a cui tuttavia non segue una sintesi. Allo stesso modo possono essere contrapposte narrazione e romanzo in termini temporali: la prima appartenente a un passato che era ancora in grado di dare parola alla propria esperienza, il secondo come espressione della modernità povera di esperienza collettiva, che tuttavia si rivolge all'esperienza individuale. Rispetto sia

[440] S. Marchesoni, *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens*, *cit.*, p. 236.
[441] Cfr. OC, vol. I, *Esperienza*, pp. 164-166. Si veda il capitolo 2.3 di questo saggio.

al primo che al secondo schema, l'informazione si trova in una posizione staccata come forma priva di esperienza in toto, superficiale esasperazione dell'ipertrofismo della lingua inessenziale della modernità. Oppure, ancora, si possono contrapporre piuttosto narrazione e informazione – una la forma del senso, epica, inesauribile nella sua apertura all'interpretazione, l'altra la forma degenerata della frammentazione del senso, della fantasmagoria, che si affanna a spiegare tutto riflettendo la pretesa di onnicomprensività dell'ideologia -, rispetto alle quali è il romanzo a rappresentare il terzo, l'ambivalente, l'intermedio attraverso cui è possibile giocare uno scarto. Ma si può riconoscere anche lo schema proprio della teoria del linguaggio: la narrazione, come la lingua pura, era la forma della comunicabilità del senso dell'esperienza che è andata perduta e che funge ora da "modello" possibile, da trascendente al fondo della letteratura. Il romanzo e l'informazione sono le forme del presente, rappresentanti le due possibili modalità dello stare nel mondo: come ricerca di nuove alleanze tra esperienza e linguaggio attraverso l'arte – anche se, ormai, solo di un'esperienza individuale – o come linguaggio quotidiano convenzionale e vuoto, ipertrofico, proprio della modernità alienata dal senso. Oppure, ancora, riprendendo lo schema dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* – testo "gemello" al *Narratore*, scritto in concomitanza e suddiviso nei medesimi diciannove capitoli – la narrazione rappresenterebbe l'arte auratica ormai scomparsa mentre l'informazione potrebbe essere ricondotta ai caratteri della seconda «tecnica», in quanto risponde al principio di «una volta è nessuna» della continua produzione di notizie e alla sostituzione dell'essere umano con la macchina nella centralità della stampa. Il romanzo gioca invece di nuovo un ruolo ambiguo. Può essere ricondotto alla prima tecnica per la costruzione della sua forma, che rispecchia il principio dell'«una volta per tutte» e del «impiega[re] l'uomo», ovvero la sua interiorità, «il più possibile»[442]. Inoltre il «sacrificio umano» è necessario alla narrazione della vita del protagonista dall'inizio alla sua fine. Ma il romanzo appartiene anche alla seconda tecnica per la dimensione di "gioco", la sperimentazione intellettuale di quelle esperienze che, come scrive Benjamin, è bene non compiere in prima persona nella vita reale. Proprio per questa ambiguità il romanzo spicca di nuovo come la forma artistica all'interno del quale è possibile innescare il risveglio, come nel cinema: «l'arte è collegata alla prima altrettanto quanto alla seconda tecnica. […] La funzione sociale determinante dell'arte di oggi è la pratica di tale interazione»[443]. Anche in questo caso si può dire

[442] OC, vol. VI, p. 279.
[443] Ivi, p. 280.

quindi che Benjamin privilegi non uno schema statico ma una costellazione di relazioni in movimento per descrivere i rapporti tra narrazione, romanzo e informazione.

La costruzione di una "teoria della memoria" costituisce il fondamento teorico cruciale su cui Benjamin costruisce la possibilità di una ritrovata connessione tra esperienza e linguaggio, il secondo tentativo che l'autore intraprende dopo quello relativo al montaggio letterario. Questo tentativo è strettamente intrecciato alla teoria lukácsiana della memoria, a cui il filosofo berlinese fa riferimento introducendo però una modifica fondamentale, rimettendo così in moto quel movimento verso la redenzione che Lukács aveva negato. Questo elemento è il concetto di *Eingedenken*.

La frattura che Benjamin ha inteso superare è, sin dalle sue prime riflessioni, quella fra un'esperienza materiale e onirica insieme, relazione irriducibile tra essere umano e mondo in cui si situa l'«autentico», e la possibilità di rendere quell'esperienza «comunicabile» nella lingua, sia essa in parole o in un linguaggio artistico. Questo legame è quindi non solo gnoseologico e teoretico, ma soprattutto estetico. Ed è nei termini della relazione tra la forma e il contenuto in un'opera d'arte, così come di *quale* forma e *quale* contenuto, che Benjamin ha condotto la sua ricerca. Nei saggi del '36 il percorso non è differente: da un lato l'autore ci presenta tre forme della "narrazione" del reale, cioè la narrazione, il romanzo e l'informazione; dall'altro, la questione dell'esperienza, la sua povertà nella modernità e la crisi - all'interno del saggio sull'*Opera d'arte* – rispetto alla perdita della distanza necessaria all'elaborazione di un senso. Ma è rivolgendosi alla memoria che Benjamin riesce a costruire un ponte tra i due, un ponte fatto, di nuovo, di una relazione irriducibile: la memoria non rappresenta altro infatti che il riflesso interiore dell'esperienza del mondo tracciato nella nostra mente durante tutta la nostra vita. La memoria è un intreccio fluido tra identità del singolo e alterità del mondo, conservato nella nostra interiorità attraverso il tempo, che genera e costituisce la costruzione del senso – di noi stessi e del mondo. Per Benjamin è solo grazie alla memoria che si può «da un lato, appropriarsi il corso delle cose, e, dall'altro, riconciliarsi col loro scomparire, con la potenza della morte»[444]. Venire a patti, cioè con la *medias res* in cui siamo gettati e gettate, e con il suo flusso. La memoria, in altre parole, è il filo di cui è costituito il tessuto della storia che fluisce continuamente dentro di noi per rispondere alla domanda su chi siamo all'interno di questo mondo.

Come ogni intreccio o relazione, la memoria non è statica: ha un suo divenire che ne modifica i contorni, la struttura di senso, le sfumature sensibili, derivato dalla dialettica continua

[444] Ivi, p. 332.

con la nostra esperienza presente. Un ricordo può essere ripercorso così tante volte da trasformarsi (quasi?) completamente, eppure esistono anche ricordi sopiti che nell'attimo del loro risveglio ci illuminano con un senso che avevamo dimenticato, tanto da colpirci come fossero scintille di passato rimaste inalterate. Come per altre relazioni affrontate teoreticamente in passato – ad esempio il poetato – e raccogliendo le riflessioni sulla memoria già presenti nel *milieu* culturale del suo tempo[445], Benjamin non lascia la connessione tra esperienza e linguaggio costituita dalla memoria in una forma indistinta ma ne differenzia le forme interne, ponendole in relazione con le forme estetiche della narrazione, del romanzo e dell'informazione. Queste tipologie interne della memoria ne rappresentano il «musaico», cioè quello che fin dal *Concetto di critica* era stato definito come il «contenuto puro»[446], da intendersi puro sia in senso materiale che come "colorazione" morale[447], cioè trascendente.

> Se ciò che è registrato dalla [memoria] – la storiografia – rappresenta l'indifferenza creativa delle varie forme epiche (come la grande prosa l'indifferenza creativa fra le varie misure del verso), allora la forma più antica, l'epos, racchiude in sé, in stato per così dire di indifferenza, la narrazione e il romanzo. Quando poi, nel corso dei secoli, il romanzo cominciò a uscire dal grembo dell'epos, apparve che in esso l'elemento musale dell'epico, [la memoria], assume una forma affatto diversa che nel[la narrazione].[448]

Benjamin presenta quindi tre termini per indicare differenti sfumature mnemoniche, di cui solo i primi due sono tratti da Lukács. Il primo è *Erinnerung*, la memoria, che fa da bacino - «l'indifferenza creativa» - a tutte le altre forme. «La memoria è la facoltà epica per eccellenza»[449]: la forma artistica che le corrisponde è infatti l'*epos*, l'antenata dell'epica. Sia la

---

445 Alla messa in luce della genealogia della riflessione sulla memoria di Benjamin è dedicata l'introduzione alla raccolta *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken* di Marchesoni, da cui cito *en passant* solamente i capisaldi: lo *Spirito dell'Utopia* di Bloch e la *Recherche du temps perdu* di Proust, la cui *mémoire involontaire* era stata tradotta da Benjamin come «ungewolltes Eingedenken». Cfr. *Flashback-forward, L'immemorare tra Bloch e Benjamin*, saggio introduttivo a Ernst Bloch, Walter Benjamin, *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, a cura di S. Marchesoni, Mimesis, Milano 2017, pp. 7-27.
446 OC, vol. I, p. 441.
447 Come Benjamin specifica nella nota 169. Ivi, p. 446.
448 OC, vol. VI, p. 332. AW, Band III, p. 425. Ho dovuto modificare la traduzione italiana delle *Opere Complete*, che non è sempre coerente e può risultare fuorviante. Per chiarezza traduco sempre *Erinnerung* con "memoria", *Gedächtnis* con "ricordo", mentre per il momento preferisco non tradurre *Eingedenken*. La scelta delle traduzioni di memoria e ricordo è motivata sia dalla traduzione francese dello stesso Benjamin, che traduce *Erinnerung* con "*mémoir*" e *Gedächtnis* con "*souvenir*", sia dall'impianto teoretico costruito dall'autore. *Erinnerung*, come l'epos, rappresenta il bacino generale da cui si distaccano forme particolari di memoria, frammenti isolati. In italiano è "memoria" a rappresentare l'insieme grande da cui possono essere distaccati i singoli "ricordi", ed è soprattutto per restituire questa relazione che ho scelto lo schema di traduzione di cui sopra.
449 Ibidem.

narrazione che il romanzo si trovano racchiusi originariamente nell'*epos* e hanno nella memoria la propria scaturigine. Quando il romanzo cominciò a separarsi dall'*epos*, a questa scissione corrispose una differenziazione della memoria in due aspetti differenti. Nella narrazione assume la forma «epica» del *Gedächtnis*, il ricordo, ciò che crea la rete complessiva fra le storie di tutti. La narrazione rappresenta quindi, sin dal suo elemento musale, una *Zusammenhang* collettiva, un intreccio epico tra le esperienze di tutti che dà vita alla «saggezza popolare». Nel romanzo invece assume la forma dell'*Eingedenken*, che è stato tradotto nelle opere complete come «ricordo interiore» o «rammemorazione»[450]. Il concetto di *Eingedenken* rappresenta tuttavia un'invenzione linguistica – che Benjamin trasse dallo *Spirito dell'Utopia* di Bloch – di cui è difficile creare una traduzione. Si tratta innanzitutto di un verbo sostantivato, non di un sostantivo vero e proprio come negli altri due casi, che implica come ogni forma verbale uno stato dinamico. Il verbo *gedenken* che ne forma la radice indica il ricordare, mentre l'aggettivo *eingedenk* è di solito utilizzato nella forma *eingedenk sein*, cioè "esser memori" di qualcosa o qualcuno. Associare al verbo il prefisso *ein-* aggiunge un movimento verso l'interiorità che, a differenza di Marchesoni, ritengo vada considerato in due direzioni. Come movimento che trasforma il ricordo dall'interno, certamente: non è più un semplice *Gedächtnis*, o un «*souvenir*» nella traduzione francese dello stesso Benjamin, ma diviene *Eingedenken*, «*souvenance*»[451]. Ma anche come interiorità del ricordo del singolo. L'*Eingedenken* è infatti «la memoria eternante del romanziere […] dedicata a *un solo* eroe, a *una sola* traversia o a *una sola* lotta»[452]. Se il ricordo proprio della narrazione crea quindi una rete tra i ricordi di molti, generando un senso epico, collettivo, *l'Eingedenken* crea invece un irradiamento che connette fra loro, trasformandone le relazioni reciproche, l'insieme dei ricordi di una sola persona.

Benjamin chiama esplicitamente in causa György Lukács con una lunga citazione tratta dalla sezione del "Romanticismo della disillusione" di *Teoria del romanzo*:

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

450 Ivi, p. 333.
451 Cfr. S. Marchesoni, *Ricordare il futuro*, cit. pp. 7-8 e pp. 24-25.
452 OC, vol. VI, p. 333.

concentrata nel [la memoria] … la visione [interiore] che coglie questa unità… è l'intuizione e il presentimento del significato non raggiunto e pertanto inesprimibile della vita.[453]

Per Lukács il romanzo tenta, come ogni forma artistica, di lanciare un ponte dal tempo al senso. Nella sua forma romantica incentrata sulla soggettività il suo tentativo consiste nell'azione di un tipo peculiare di memoria, la «memoria trasformativa», che reinterpreta e ritesse i ricordi della vita di una persona in una storia. Attraverso questa "visione di tutta una vita" è ricreato un principio di unità e di senso nella frammentarietà degli episodi della vita naturale, una connessione fra temporalità ed essenzialità. Questa «visione interiore» getta una luce sull'interezza della vita vissuta, ne crea una percezione organica il cui principio sotteso è il senso stesso della propria vita. Tuttavia per Lukács il risultato è solamente un «nuovo cosmo lirico della pura interiorità»[454], privo di rapporto con il mondo esterno, con la temporalità.

È significativo che Benjamin decida di porre il punto d'incontro diretto con la teoria lukácsiana nella sezione dedicata al Romanticismo e al romanzo dell'interiorità, creando una continuità con le riflessioni sulla forma romantica del romanzo. Nonostante le notevoli affinità, vi sono radicali differenze fra le concezioni – seppur romantiche – dei due autori. Innanzitutto il romanzo si radica, per Benjamin, nell'esperienza come relazione tra essere umano e mondo. Ha inoltre al suo interno quell'equilibrio tra la forma e il contenuto, pieno di senso e ordine, che gli permette di mantenersi sulla soglia tra una «totalità aberrante» e il Caos e veicolare una verità parziale e legata al tempo della sua leggibilità, un'Alètheia. Il romanzo di Lukács, al contrario, è una forma in disequilibrio, che si fonda sul dualismo soggetto-oggetto e che si arresta quindi necessariamente o sulla sola oggettività o sulla soggettività, e il cui unico esito è di esprimere la «mistica negativa» di un mondo scisso. Benjamin conferisce inoltre al romanzo una particolare forma di connessione con l'esperienza del singolo nella memoria, l'*Eingedenken*. L'affinità iniziale permette a Benjamin un gioco da illusionista: scivolare dentro alle teorie di Lukács senza apparenti scosse, modificandone tuttavia radicalmente l'esito. Grazie a queste variazioni, infatti, il romanzo di Benjamin riesce a superare l'*impasse* in cui lo costringe Lukács e a costituire un ponte con l'autentico.

---

[453] Ivi, p. 334; tratto da G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit. pp. 115-121. Ho modificato le traduzioni per uniformarle allo schema presentato alla nota 445. Ho dovuto inoltre correggere la traduzione italiana di *umwandelnde Erinnerung* in "memoria trasformativa" invece che "creativa". Ciò che entrambi gli autori intendono è soprattutto la trasformazione di una memoria già presente, non la creazione di nuova memoria.
[454] G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit. p. 107.

Vediamo ora come Benjamin compia il suo gioco, tornando al *Narratore*. Riprendendo le fila dalle riflessioni sulla memoria la rete individuale generata dall'*Eingedenken* è il «contenuto puro» del romanzo, il suo musaico. Il romanziere raccoglie questa concatenazione di storie come un'eredità da cui trarre un romanzo, un'eredità che emerge alla fine di una vita, cioè quando «si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini – le vedute della propria persona in cui ha incontrato sé stesso senza accorgersene»[455]. La morte sancisce infatti il termine della «storia naturale»[456] di una persona, trasformando la successione di eventi di una vita in una durata conchiusa – la *durée* bergsoniana -, all'interno della quale si situano le storie. Se il narratore traccia una linea di senso nella molteplicità delle storie collettive - un senso epico -, il romanziere tesse un senso complessivo di una vita individuale. Il «senso della vita» del protagonista è infatti per Benjamin il centro attorno a cui ruota il romanzo, così come la «morale della storia» è il centro della narrazione[457].

Benjamin decontestualizza quindi la citazione lukácsiana, inserendola in una costellazione affatto differente: la «memoria trasformativa» - l'*Eingedenken* - che genera la "visione di tutta una vita" costituisce il ponte in grado di ricreare una connessione singolare con l'universale, con un senso complessivo. Se non è possibile una comprensione diretta del senso della propria vita, perché ciò potrebbe avvenire solo grazie al momento trasformativo della morte, tuttavia, attraverso la lettura di romanzi, è possibile un'intuizione indiretta di essa, osservando la completezza della vita di una altro: il protagonista della storia. Ed è allora che, oltre il «*Finis*»[458] - che si riferisce al modo di dire *Finis coronat opus*, «la fine è il coronamento dell'opera» - che chiude il romanzo, il lettore è spinto a incontrare quelle «vedute della propria persona» che gli derivano intuitivamente dalla configurazione, o «immagine», finale della vita del protagonista.

> Non c'è racconto a cui non si possa porre la domanda della sua continuazione: mentre il romanzo non può sperare di procedere mai oltre quel limite dove, scrivendo un *Finis* sotto la pagina, invita il lettore a rappresentarsi intuitivamente il senso della vita.[459]

Specchio obliquo che restituisce fugacemente immagini unitarie dei propri protagonisti, il romanzo spinge infatti la lettrice o il lettore a imitarlo, ricostruendo una *durée* dei propri

[455] OC, vol. VI, p. 329.
[456] Ivi, p. 330.
[457] Ivi, p. 334.
[458] Ivi, p. 335.
[459] Ivi, pp. 334-335.

ricordi, attraverso la memoria trasformativa, da cui trarre un'immagine di sé, una configurazione finale e temporanea al tempo stesso della propria storia, da cui trarre un senso della propria vita fino a quel momento. Da quel momento in poi, è l'immagine di sé a proiettare una possibile continuazione della storia nel futuro, a suggerire una continuazione portando la persona a posizionarsi, ad assumere un'interpretazione e un orientamento rispetto al proprio passato, al proprio presente e, a partire da questi, al proprio futuro. Potremmo dire che se la narrazione era in grado di avvicinarsi all'*Ausdruckslosigkeit* dell'esperienza del mondo, riportandoci un senso epico privo di spiegazioni, il romanzo sembra in grado di avvicinarci all'*Ausdruckslosigkeit* dell'esperienza di noi stessi nel mondo, restituendoci non tanto un senso espresso a parole o un consiglio, quanto una configurazione (*Bild*), una costellazione di connessioni. Il romanzo trova allora il suo materiale nell'incommensurabile della vita umana realizzato nella singolarità di ciascuno. Ed è in questa singolarità che finalmente si crea la connessione con l'universale che non è più *Weltanschauung* ma è Mythos. Solo grazie al Mythos del romanzo – il suo contenuto di verità in relazione con il contenuto reale – è possibile riconnettersi a un proprio Mythos che sia davvero legato all'esperienza e faccia da orientamento nel presente orientato al futuro.

Oltre la finitezza del romanzo – che gli è strutturale, a differenza dalla narrazione che, come per Shahrazād, può continuare per mille e una notte - e proprio a partire da essa, il pieno di senso dell'opera che emerge dall'architettura di connessioni getta l'individuo oltre la fantasmagoria, lo *choc*, il linguaggio inessenziale, proiettandolo nell'orizzonte dello *Zusammenhang* da cui può emergere intuitivamente il proprio senso della vita.

> Se il romanzo è significativo, non è quindi perché ci presenti, quasi didatticamente, un destino estraneo, ma perché quel destino altrui, grazie alla fiamma da cui è consumato, genera in noi il calore che non possiamo mai ricavare dal nostro.[460]

Per Benjamin, che vive nell'epoca dell'alienazione, della frenetica vicinanza che impedisce la distanza critica necessaria a ciascuno per comprendere ciò che gli sta di fronte, e ancor più nell'epoca del nazismo, in cui tutti i punti di riferimento sembrano scivolare tra le dita, individuare nel romanzo lo strumento in grado di ricondurre l'individuo ad una connessione con il senso del proprio essere e del proprio agire, è tutt'altro che secondario. Significa ricostruire faticosamente una forma estetica calata nel mondo e capace tuttavia di esprimere quel poco

[460] Ivi, p. 335.

di verità che è in grado di sopportare. Significa indicare attraverso questa forma estetica una via per restituire all'individuo la capacità di significazione di sé e della realtà, uno scarto rispetto a un treno lanciato a tutta velocità verso la catastrofe. Significa, infine, fare della forma romanzo uno strumento esistenziale e, soprattutto, politico.

In *Crisi del romanzo* l'autore aveva scritto «il romanzo è come il mare […] non ha altra purezza che quella del sale»[461]: il «sale epico» rappresentato dal suo contenuto di verità, dal senso profondo che esso può trasmetterci. Esso ci conduce attraverso un viaggio, «per molti scopi e senza uno scopo» per riportarci infine a contemplare il mare e il cielo nel loro e nel nostro incommensurabile.

[461] OC, vol. IV, p. 159.

Conclusione

Il percorso costruito da questo studio ha mostrato come la "questione" sollevata dal romanzo coinvolga un insieme di interrogativi che intersecano i temi della rappresentazione di sé, della relazione con il reale e dell'orientamento all'azione, dei rapporti tra conoscenza e verità e di una teoria della conoscenza, dei processi generativi della cultura come visione del mondo, del linguaggio, del simbolico e dei loro portati politici. Il romanzo sembra sempre situarsi sui crocevia, nelle zone grigie, in quegli «spazi continui di trasformazione» che per Benjamin segnavano la fluidità del divenire. Ponendosi sulle soglie, ha la capacità di mettere in luce le sfumature di contiguità, i legami, le influenze reciproche tra elementi normalmente distinti tra loro, sollevando interrogativi, illuminando alternative possibili. Il romanzo è così una di quelle forme estetiche che rivelano l'architettura dei significati di una data cultura in un particolare momento storico, senza tuttavia ricadere mai completamente nella sua ideologia.

Ripercorrendo l'analisi svolta sin qui, il primo capitolo di questa trattazione ha aperto la "questione" del romanzo introducendo una breve panoramica sulla sua forma, prima storica e quindi estetica. Presentando il contrasto tra le due tradizioni di *romance* e *novel*, così come la diatriba sulle sue origini e l'evolvere ed espandersi del suo campo narrativo fino a giungere al romanzo novecentesco, il percorso di analisi storica si è chiuso sulla formulazione di Guido Mazzoni, che lo descrive come la forma che può «rappresentare qualsiasi cosa in qualsiasi modo». Il capitolo ripercorre inoltre alcuni aspetti problematici che hanno generato nella società resistenze ricorrenti, come l'irriducibilità del romanzo alla cosiddetta suddivisione degli stili di tradizione aristotelica. Questi aspetti sono in gran parte riconducibili al nodo complesso e apparentemente contraddittorio tra romanzo e verità. Sono poi osservate alcune dialettiche interne: quelle individuate da Erich Auerbach fra *Stiltrennung* e *Stilmischung* e la suddivisione della storia del romanzo in due linee stilistiche - il canone e la sua parodizzazione - da parte di Michail Bachtin. Proprio a partire da Bachtin si è voluto entrare nel vivo della dialetticità di questa forma attraverso la concettualizzazione della parola romanzesca come intreccio vivo di linguaggi collettivi e individuali, di rapporti di potere fra i gruppi, di stili letterari "alti" o poetici e "bassi" o carnevaleschi. Il romanzo, in quest'ottica, costituisce quindi una vera e propria rappresentazione della società in un preciso momento storico e dei suoi rapporti di potere passati e presenti. A proposito di questa valenza non solo sociologica

ma anche politica, sono stati inoltre evidenziati nuovi aspetti filosofici sul concetto bachtiniano della parola romanzesca.

Il secondo capitolo riprende le fila del rapporto problematico tra romanzo e verità, che si radica nella relazione tra esperienza e linguaggio, cioè nella possibilità di costruire un linguaggio in grado di trasmettere l'interezza dell'esperienza umana del mondo. Per creare un modello di riferimento della relazione tra esperienza e parola è stata scelta un'immagine astronomica: Saggittarius A*, il buco nero al centro della Via Lattea. Il senso profondo dell'esperienza è così ricondotto a uno schema che sfuma progressivamente, generando diverse tipologie di ciò che chiamiamo verità. Il suo nucleo, così come il centro di un buco nero, è inaccessibile, inattingibile dalla nostra coscienza logica e linguistica. È solo a partire da una certa distanza da questo centro – in astrofisica chiamata "orizzonte degli eventi" – che ritorna la possibilità di fare parola. Una parola tuttavia fluidificata nei rapporti tra significante e significato, il momento della creazione che scivola e sfugge tra le maglie della codificazione culturale e simbolica. È su questa primissima soglia che si situa il primo tipo di verità possibile, qui chiamato Alètheia. Alètheia, facendo riferimento al suo utilizzo nella tradizione filosofica greca, è la verità che precede il giudizio umano, che è vera prima del linguaggio e dell'argomentazione. È anche un tipo di verità non argomentativa e in divenire, che fluisce insieme all'esperienza e si trasforma con essa. Allontanandosi ancora dalla soglia dell'orizzonte degli eventi, progressivamente si riacquista la potenza simbolica del linguaggio già costruito, che tuttavia a causa della sua determinatezza non è più in grado di restituire l'intera complessità del senso propria dell'esperienza. In questo luogo, significante e significato ritornano in relazioni statiche e conosciute. Qui vige il secondo tipo di verità, l'Epistéme. Epistéme è la verità che oggi chiamiamo "scientifica", la verità dell'argomentazione, delle tesi e delle confutazioni, la verità logica basata sul giudizio. Attraverso una lettura commentata del dialogo platonico *Teeteto* dedicato alla conoscenza, è stato quindi dimostrato il rapporto fra Epistéme e Alètheia: è Alètheia a costituire il fondamento per Epistéme, così come per la relazione primaria con il mondo attraverso l'esperienza. Il capitolo si chiude quindi ritornando alla questione estetica: quale forma è in grado di porsi il più vicino possibile al nucleo di senso dell'esperienza, il centro di Saggittarius A*, incarnando in sé la verità? Attraverso le riflessioni di Marìa Zambrano e di Walter Benjamin si è mostrato che la Poesia è la forma estetica maggiormente in grado di sopportare, modellandolo plasticamente come un materiale, il linguaggio fluidificato sulla soglia dell'orizzonte degli eventi, dove può tralucere l'Alètheia.

Il terzo capitolo torna al romanzo, analizzando questa forma rispetto ai due tipi di verità e alla Poesia. Ne emerge una teoria filosofica del romanzo che prende l'avvio proprio dalla critica alla definizione mazzoniana di forma che può «rappresentare qualsiasi cosa in qualsiasi modo». Il romanzo novecentesco è definito quindi come demone intermedio, come l'eros platonico, che si regge su due elementi e ne genera un terzo, che costituisce il nodo focale della relazione tra il romanzo e il mondo. I due elementi sono la prosa e la fine, si è voluto invece chiamare il terzo elemento "Mythos", riprendendo la tradizione della *Poetica* di Aristotele. La prosa è ciò che permette al romanzo di giocare sul vero-non vero del linguaggio, riproducendolo – come aveva già sostenuto Bachtin - ma anche modificandolo. La capacità di modificazione del linguaggio e del simbolico a opera della prosa romanzesca è stata evidenziata attraverso l'analisi dell'influenza sociale e politica che ebbero i romanzi scritti dalle donne in Europa e negli Stati Uniti negli ultimi due secoli non solo sulla loro stessa condizione, ma anche su altre lotte sociali come l'abolizione della schiavitù e il miglioramento delle condizioni dei lavoratori e delle lavoratrici nelle fabbriche. Il secondo elemento caratterizzante del romanzo, la fine, è stato esaminato a partire dalle riflessioni di Frank Kermode sulle narrazioni della Fine. Il bisogno di ricondurre sia la molteplicità del reale che la molteplicità dell'esperienza e della vita di un singolo ad un "senso" attraverso la costruzione di quelle che Kermode chiama «immagini della Fine» emerge come l'elemento che genera la scrittura e riscrittura di un intero narrativo, svolto in una peripezia, che costruisce l'interpretante di un "io" calato in un "mondo". Rispetto a queste narrazioni continuamente prodotte e modificate, il romanzo è peculiare perché rappresenta un intero finito e stabile che cristallizza un momento specifico della relazione tra essere umano e mondo, in una "immagine narrativa". Questa immagine narrativa è costituita dal Mythos, il punto d'incontro tra immagine di sé e immagine del mondo: una struttura di relazioni in continua evoluzione attraverso cui è codificato il reale, da cui nasce la narrazione di sé. Il Mythos del romanzo è la cristallizzazione di un momento del divenire del Mythos dell'autore/autrice, in cui i lettori e le lettrici riconoscono il tralucere di qualcosa di vero (Alètheia) che si intreccia e influenza il loro Mythos, la loro struttura d'interpretazione. C'è quindi una dialetticità dei rapporti nel contatto tra Mythos del romanzo e Mythos del lettore o della lettrice che, quando si incontrano felicemente, è in grado di generare una modificazione esistenziale e politica dello stare nel mondo.

Nella seconda parte di questa dissertazione, attraverso la lente dei concetti sviluppati nella prima parte, si è inteso mostrare come una certa costruzione del rapporto tra esperienza e linguaggio come relazione irriducibile e progressiva con un nucleo di senso inattingibile e il

rifiuto degli statici dualismi come soggetto-oggetto e io-mondo, permettano di cogliere e teorizzare la capacità trasformativa del romanzo, così come di cogliere la complessità della sua relazione storica ed esistenziale in divenire con le culture umane e con i singoli.

Si è riconosciuta una costruzione filosofica affine in Walter Benjamin, che sviluppa una concezione del romanzo fondata sulla relazione con l'alterità dell'esperienza. Il primo capitolo di questa sezione è quindi dedicato a questa analisi, dove, poiché l'autore non scrisse mai una teoria del romanzo unitaria e complessiva, è stato necessario ricostruire le linee e i caratteri di una "teoria del romanzo benjaminiana" attraverso l'intero *corpus* dei suoi scritti. È stata così sviluppata una costellazione interpretativa inedita rispetto allo stato dell'arte degli studi su questo autore, sia portando alla luce testi pressoché ignorati, sia reinterpretando testi già ampiamente commentati sotto una nuova luce. Il capitolo si chiude con la costruzione della costellazione dei concetti propri alla forma romanzo nel pensiero del filosofo berlinese, senza entrare tuttavia ancora nel merito del suo posizionamento politico.

È nel secondo capitolo che si è voluto mettere a confronto due costruzioni parallele – sia storicamente che filosoficamente – della forma romanzo rispetto alla sua possibilità di connessione con un significato essenziale. La prima è quella di György Lukács, in cui il romanzo non è fondato sulla relazione duale con il mondo, con l'esperienza, ma su un impianto idealistico di tradizione hegeliana che vede la letteratura come pura costruzione artificiale e il romanzo come forma dell'«epopea borghese» senza che vi sia possibilità di una redenzione, di una *Aufhebung* della lacerazione tra segno e significato. Seguendo lo sviluppo delle riflessioni estetiche da *L'anima e le forme*, attraverso la *Filosofia dell'arte* fino alla *Teoria del romanzo*, non stupisce quindi che il filosofo ungherese concluda che il romanzo sia una forma di pura illusione che non costruisce alcuna connessione essenziale con un senso profondo di sé e del mondo. Al contrario, Walter Benjamin, a partire dalla costruzione precedentemente evidenziata, si dedica negli anni '30 a una vera e propria ricerca filosofica della concettualizzazione del romanzo come strumento politico del risveglio e della ritrovata connessione con un senso della vita e del mondo. In un primo momento sembra trovare questa particolare capacità nella tecnica del montaggio letterario, tuttavia essa va verso la direzione di una pura rappresentazione esteriore del mondo. Sarà invece 1936, con *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* che la sua ricerca assumerà i contorni di una vera e propria conciliazione tra particolare e universale, tra singolarità e mondo. In questo testo l'autore dialoga apertamente con la *Teoria del romanzo* di Lukács per rovesciarne i limiti dall'interno e giungere ad una formulazione del romanzo come strumento di riconnessione del singolo non più semplicemente

a partire dall'espressione di una *Weltanschauung* collettiva ma dall'«incommensurabile» dimensione individuale della vita umana fondata sulla memoria. Non più una connessione generale ma un vero e proprio Mythos radicato nella vita di ciascuno e ciascuna, che genera una riconnessione profonda con il senso della propria vita. È questo ritrovato senso, o immagine della Fine, a poter fungere da orientamento politico ed esistenziale nella modernità follemente lanciata verso la catastrofe.

A conclusione di questo percorso di ricerca, si può affermare che il rapporto tra il romanzo e la verità è un rapporto complesso, dialettico, che può essere dipanato e compreso nella sua vastità solo a partire da una formulazione più ampia e radicalmente relazionale del rapporto tra l'esperienza e il linguaggio umano. Una formulazione che riconosca l'essere gettati e gettate *in medias res* di una relazione con il mondo che rimane, in parte, a noi inattingibile nella sua totalità e profondità. Accogliere questa alterità nell'interpretazione filosofica, così come accogliere la presenza di una verità non statica ma fluida e in divenire è l'unico modo per mantenere un'armonia di movimento con il divenire del reale, per restare ancorati e ancorate ad esso nella costruzione del Mythos. Il romanzo è una delle espressioni dell'umano che più s'immerge in questo rapporto di alterità e divenire, ed è per questo che è solo a partire da una concezione duale irriducibile dell'esperienza che è possibile cogliere la sua complessità formale e la sua portata culturale e politica. Così è sotto una luce opposta a quella intesa da Goethe e da Lukács, una luce nuova, che è possibile rileggere le parole con cui il poeta tedesco descrisse il carattere demonico – contraddittorio, in parte oscuro, imprevedibile e inatteso, spesso scomodo ma meraviglioso e trasformativo – del romanzo:

> Non era divino, perché sembrava irragionevole; non umano, perché non aveva intelletto; non diabolico, perché era benefico; non angelico, perché spesso si manifestava maligno. Era simile al caso, perché non dimostrava alcuna consequenzialità; somigliava alla provvidenza, perché accennava ad una coerenza. Tutto ciò da cui siamo limitati sembrava per quello penetrabile; esso pareva disporre ad arbitrio degli elementi necessari alla nostra esistenza; contraeva il tempo ed estendeva lo spazio. Pareva si compiacesse solo dell'impossibile e scostasse da sé con disprezzo il possibile.[462]

[462] J. W. Goethe, *Poesia e verità*, in *Opere. Vol.* I, trad. it. di E. Sola, Sansoni, Firenze 1956, p. 1327.

Bibliografia

Opere principali

Aristotele, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, BUR, Milano 2016

Auerbach Erich, *Mimesis*, (2 Voll.), Einaudi, Torino 1956

Bachtin Michail, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001

Bachtin Michail, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo,* in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Milano 1997

Benjamin Walter, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2012

Benjamin Walter, *Ausgewählte Werke*, Band I-V, Suhrkamp Verlag, Berlin 2015 (indicato con AW)

Benjamin Walter, *I «passages» di Parigi (vol. I-II)*, a cura di R. Tiedemann ed E. Ganni, Einaudi, Torino 2000

Benjamin Walter, *Lettere 1913-1940*, a cura di G. Scholem e T. W. Adorno, Einaudi, Torino 1997 (indicato con L)

Benjamin Walter, *Opere Complete. (vol. I-VIII)*, a cura di E. Ganni, R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Einaudi, Torino 2008 (indicato con OC)

Hawking Stephen, *Dal big bang ai buchi neri. Breve storia del tempo*, BUR Rizzoli, Milano 2016

Kermode Frank, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972

Lukács György, *Filosofia dell'arte. Primi scritti sull'estetica (1912-1914)*, Edizioni Ghibli, Milano 2015

Lukács György, *L'anima e le forme*, a cura di Sergio Bologna, SE, Milano 2002

Lukács György, *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti, SE, Milano 2004

Mazzoni Guido, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011

Moers Ellen, *Grandi scrittrici, grandi letterate*, Edizioni di Comunità, Milano 1979

Platone, *Teeteto*, a cura di Franco Ferrari, BUR, Milano 2016

Zamboni Chiara, *Sentire e scrivere la natura*, Mimesis, Milano 2020

Zambrano Marìa, *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna 2002

Opere critiche

Bedeschi Giuseppe, *Introduzione a Lukács*, Laterza, Roma-Bari 1970

Bloch Ernst, Benjamin Walter, *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, a cura di Stefano Marchesoni, Mimesis, Milano 2017

Desideri Fabrizio, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980

Eiland Howard, Jennings Michael W., *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Einaudi, Torino 2015

Guaraldo Olivia, *Politica e racconto, Trame arendtiane della modernità*, Meltemi, Roma 2003

Maggi Marco, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Donizelli, Roma 2017

Marchesoni Stefano, *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2016

Moroncini Bruno, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Edizioni Cronopio, Napoli 2009

Ophälders Markus, *Costruire l'esperienza. Saggio su Walter Benjamin*, CLUEB, Bologna 2001

Painter George, *André Gide*, Feltrinelli, Milano 1969

Porter Abbott Horace, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 2008

Savignano Armando, *Marìa Zambrano. La ragione poetica*, Marietti, Genova-Milano 2004

Schiavoni Giulio, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Einaudi, Torino 2001

Todorov Tzvetan, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990

Weigel Sigrid, *Walter Benjamin. La creatura, il sacro, le immagini*, Quodlibet, Macerata 2014

Witte Bernd, *Walter Benjamin*, Lucarini editore, Roma 1991

Altri testi

AAVV, *Enciclopedia filosofica* (vol.3), Bompiani, Milano 2006

Arendt Hannah, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1964/2012

Aristotele, *Fisica*, a cura di Roberto Radice, Bompiani, Milano 2011

Barthes R., Greimas A. J., Bremond C., Eco U., Gritti J., Morin V., Metz C., Todorov T., Genette G., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1966

Benjamin Walter, *Gesammelte Briefe*, a cura di C. Gödde e H. Lonitz, Band III, Suhrkamp Verlag, Berlino 2000

Berlin Isaiah, *Libertà*, a cura di Henry Hardy, Feltrinelli, Milano 2005

Bloch Ernst, *Eredità di questo tempo*, a cura di Laura Boella, Mimesis, Milano 2015

Bogin Meg, *The women trobadours. An introduction to the women poets of 12th century Provence and a collection of their poems*, Norton&Company, New York 1980

Brontë Charlotte, *Jane Eyre*, Giunti/Bompiani, Firenze-Milano 2019

Carroll Lewis, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, Einaudi, Torino 1978

Cartesio, *Il discorso sul metodo*, Laterza, Roma-Bari 1998

Centrone Bruno, *Prima lezione di filosofia antica*, Laterza, Roma-Bari 2015

Cometa Michele, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017

Conti Laura, *Ambiente Terra: l'energia, la vita, la storia*, Mondadori, Milano 1988

Croce Benedetto, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, Adelphi, Milano 2017

De Unamuno Miguel, *Obras Completas. Tomo VII: Prólogos, conferencias, discursos*, Afrodisio Aguado S. A., Madrid 1958

Dennett Daniel, *Coscienza. Che cosa è*, Laterza, Roma-Bari 2009

Edel Leon, *The Psychological Novel 1900-1950*, J. Lippincott Company, Philadelphia 1955

Eraclito, *Testimonianze, imitazioni e frammenti*, a cura di Miroslav Marcovich, Rodolfo Mondolfo e Leonardo Tarán, Bompiani, Milano 2007

Genesi, a cura di Guido Tonelli, Feltrinelli, Milano 2019

Gide André, *I falsari*, Club degli editori, Milano 1966

Gimbutas Maria, *Kurgan. Le origini della cultura europea*, a cura di M. Doni, Medusa edizioni, Milano 2010

Gimbutas Maria, *La civiltà della Dea* (Vol. 1-2), a cura di M. Pelaia, Stampa Alternativa, Viterbo 2012-2013

Goethe Johann W., *Poesia e verità*, in *Opere. Vol.* I, Sansoni, Firenze 1956

Hegel Georg W.F., *Estetica* (2 Tomi), a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1967

Horkheimer Max, *Teoria tradizionale e teoria critica*, in (a cura di) Alfred Schmidt, *Teoria critica. Scritti 1932-1941*, vol. II, Einaudi, Torino 1974

Jameson Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Simbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca 1982

Kahler Erich, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton University Press, Princeton 1973

Lispector Clarice, *Acqua viva*, Adelphi, Milano 2017

Lonzi Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Rivolta Femminile, Milano 1974

Lyotard Jean-François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2014

Mancuso Stefano, *Plant revolution. Le piante hanno già inventato il nostro futuro*, Giunti, Firenze-Milano 2017

Martinengo Marirì, *Le trovatore II. Poetesse e poeti in conflitto*, Libreria delle donne di Milano, Milano 2001

Martinengo Marirì, *Le trovatore. Poetesse dell'amor cortese*, Libreria delle donne di Milano, Milano 1996

Mittner Ladislao, *Storia della letteratura tedesca. Vol III/2 Dal realismo alla sperimentazione: dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Einaudi, Torino 1971

Muraro Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991

Nancy Jean-Luc, *La comunità inoperosa*, Edizioni Cronopio, Napoli 1992-2002

Nietzsche Friedrich, *La nascita della tragedia*, Feltrinelli, Milano 2015

O'Brian Tim, *The Things They carried: a Work of Fiction*, Mariner Books, Boston 2009

Pala Mario, *Allegorie metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste,* CUEC, Cagliari 2005

Pavel Thomas, *Le vite del romanzo. Una storia*, Mimesis, Milano-Udine 2015

Platone, *Fedro*, a cura di Pietro Pucci, Laterza, Roma-Bari 1998

Platone, *Menone*, a cura di Mauro Bonazzi, Einaudi, Torino 2010

Platone, *Repubblica*, a cura di Mario Vegetti, BUR, Milano 2016

Rivera-Garretas Maria Milagros, *La diferencia sexual en la historia*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia 2005

Scholem Gershom, *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano 1998

Scholem Gershom, *La Cabala*, Edizioni Mediterranee, Roma 1982

Scholem Gershom, *Tagebücher 1017-1923*, Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main 2000

Thüne Eva Maria (a cura di), *All'inizio di tutto la lingua materna*, Rosemberg&Sellier, Torino 1998

Traversetti Bruno, *Cronistoria del romanzo occidentale 1711-1957*, Meltemi, Roma 2000

Vaihinger Hans, *La filosofia del «come se»*, Astrolabio, Roma, 1978

Wolf Christa, *Cassandra*, edizioni e/o, Roma 1984

Woolf Virginia, *Il romanzo moderno*, in *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di L. Rampello, Il Saggiatore, Milano 2011

Zamboni Chiara (a cura di), *Il cuore sacro della lingua*, Il Poligrafo, Padova 2006

Articoli e capitoli di libro

AAVV, *First M87 Event Horizon Telescope Results (I-VI)*, in "The Astrophysical Journal Letters", 1(2019), vol. 875

Baluska F., Mancuso S., Volkmann D., Barlow P.W., *Root apex transition zone: a signalling - response nexus in the root,* "Trends Plant Sci" 15(2010)

Becerra-Vergara E. A., Argüelles C. R., Krut A., Rueda J. A., Ruffini R., *Hinting a dark matter nature of Sgr A* via the S-stars*, "Monthly Notices of the Royal Astronomical Society: Letters", Volume 505, Issue 1, July 2021

Cara G., *La consapevole distanza della scrittura. La pittura raccontata come tratto originario del romanzesco*, in F. Cecconi, C. Diotto, P. Zeni (a cura di), *Sotto queste forme quasi infinite. La narrazione tra Letteratura, Filosofia, Teatro e Cinema*, Mimesis, Milano 2021

Cavarero A., *Per una teoria della differenza sessuale*, in A. Cavarero, C. Fischer, E. Franco, G. Longobardi, V. Mariaux, L. Muraro, A.M. Piussi, W. Tommasi, A. Sanvitto, B. Zamarchi, C. Zamboni, G. Zanardo, *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987

Ciszak M., Comparini D., Mazzolai B., Baluska F., Arecchi F., Vicsek T., Mancuso S., *Swarming behaviour in plant roots*, in "PLoS ONE" 1/7(2012)

Goody J., *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001

Hodges A., *Root apices as plant command centres: the unique 'brain-like' status of the root apex transition zone*, "Biologia" 59(2004)

Hodges A., *Root decisions*, "Plant, Cell&Environment" 32(2009)

Leslie A., *How to acquire a representational theory of mind*, in D. Sperber (a cura di), *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*, Oxford University Press, New York 2000

Leslie A., *Pretending and believing: Issues in the theory of ToMM*, in "Cognition", 50, 1994

Leslie A., *Pretense and representation: The origins of "theory of mind"*, in "Psychological Review", 4/94, 1987

Menninghaus W., *Walter Benjamin's exposition of the romantic theory of reflection*, in B. Hanssen, A. Benjamin (a cura di), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York-London 2002

Nelson K., *Finding One's Self in Time* in J.G. Snodgrass, R.L. Thompson, "The Self across Psychology: Self-Recognition, Self-Awareness, and the Self Concept", New York Academy of Science 1997, vol. 818

Paolucci C., *L'io come centro di gravità narrativa nella teoria della coscienza di Daniel Dennett*, in "Kyléion: semestrale di idee in discussione", 2/1999, Firenze University Press

Phelan A., *Fortgang and Zusammenhang. Walter Benjamin and the romantic novel*, in B. Hanssen, A. Benjamin, Continuum, New York-London 2002

Rivera-Garretas Maria Milagros in *Il metodo vivente*, in Comunità di storia vivente di Milano, *La spirale del tempo. Storia vivente dentro di noi*, Moretti&Vitali, Bergamo 2018

Siti W*., Il romanzo sotto accusa*, pp. 129-192, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001

Young K., Shaver J., *The Neurology of Narrative* in "SubStance" 94/95 (2001)