



SE

SAGGI E DOCUMENTI DEL NOVECENTO

GYÖRGY LUKÁCS
TEORIA DEL ROMANZO

SAGGI E DOCUMENTI DEL NOVECENTO

.79.

GYÖRGY LUKÁCS
TEORIA DEL ROMANZO

A CURA DI GIUSEPPE RACITI

SE

Titolo originale: *Theorie des Romans*

© FERENC JÁNOSSY, 1920

© 1999 SE SRL
VIA MANIN 13 - 20121 MILANO
ISBN 88-7710-433-3

INDICE

Premessa del 1962	11
PARTE PRIMA	
Le forme della grande epica considerate in rapporto alla coesione interna ovvero alla problematicità della civiltà nel suo insieme	21
1. <i>Civiltà concluse</i>	23
La struttura della greicità	
Il suo sviluppo considerato sotto il rispetto della filosofia della storia	
Il cristianesimo	
2. <i>Il problema di una filosofia della storia delle forme</i>	33
Principi generali	
La tragedia	
Le forme epiche	
3. <i>Epopèa e romanzo</i>	49
Verso e prosa come mezzi espressivi	
Totalità spontanee e costruite	
Il mondo delle concrezioni oggettive	
Il tipo dell'eroe	
4. <i>La forma interna del romanzo</i>	62
La sua astrazione di fondo e i pericoli che ne derivano	
Il carattere dinamico della sua essenza	
L'ironia come principio formale	
La struttura contingente del mondo del romanzo e la forma biografica	
La rappresentabilità del mondo del romanzo e i mezzi da essa impiegati	
L'estensione interna del romanzo	
5. <i>Il significato del romanzo e la sua condizionalità in rapporto alla filosofia della storia</i>	76
Il romanzo e il suo orientamento emotivo	
Il demonico	
La posizione del romanzo in seno alla filosofia della storia	
L'ironia come mistica	
PARTE SECONDA	
Saggio di una tipologia della forma del romanzo	87
1. <i>L'idealismo astratto</i>	89
I due tipi principali	
Don Chisciotte	
Il suo rapporto all'epica cavalleresca	
L'eredità di Don Chisciotte:	
a) La tragedia dell'idealismo astratto	
b) Il romanzo umoristico moderno e la sua problematica	

Balzac	
«Pietro il fortunato» di Pontoppidan	
2. <i>Il romanticismo della disillusione</i>	105
Il problema del romanticismo della disillusione e il suo significato per la forma del romanzo	
I tentativi di soluzione di Jacobsen e Gončarov	
L'« <i>Education sentimentale</i> » e il problema del tempo nel romanzo	
Sguardo retrospettivo sul problema del tempo nel romanzo dell'idealismo astratto	
3. « <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i> » come tentativo di una sintesi	125
Il problema	
L'idea della comunità sociale e le forme della sua figurazione	
Il mondo del romanzo pedagogico e la romantizzazione della realtà	
Novalis	
La soluzione tentata da Goethe e il trascendimento del romanzo a epopea	
4. <i>Tolstoj e il superamento delle forme sociali della vita</i>	137
La polemica "figurata" contro la convenzione	
Il concetto di natura di Tolstoj e le sue conseguenze problematiche per la forma del romanzo	
La duplice posizione di Tolstoj nella filosofia della storia delle forme epiche: sguardo su Dostoevskij	
IL GIOVANE LUKÁCS E I PROBLEMI DELLA	
« <i>ZIVILISATION</i> » di Giuseppe Raciti	147

TEORIA DEL ROMANZO

a J.A. Grabenko

Questo studio è stato abbozzato nell'estate del 1914 e steso nell'inverno 1914-15. Uscì per la prima volta nel 1916, nella «Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft» di Max Dessoir e in volume presso P. Cassirer (Berlino, 1920).

Lo scoppio della guerra del 1914 – l'effetto prodotto dalla posizione interventista della socialdemocrazia sull'intelligenza di sinistra – fu l'occasione che ne determinò la nascita. La mia posizione radicale si esprimeva in un veemente, globale e, specie all'inizio, poco articolato rifiuto della guerra, in particolar modo dell'entusiasmo che l'accompagnava. Ricordo un colloquio con Marianne Weber nel tardo autunno del 1914. Cercò di contrastare la mia resistenza riferendo singoli, concreti atti di eroismo. Mi limitai a ribattere: «Tanto meglio, tanto peggio». Cercando a quel tempo di razionalizzare la mia posizione sentimentale, giunsi press'a poco alla seguente conclusione: le potenze centrali avrebbero presumibilmente battuto la Russia, il che poteva condurre al crollo dello zarismo: benissimo. Sembrava d'altronde abbastanza verosimile che le potenze occidentali avrebbero avuto la meglio sulla Germania; se questo avesse determinato il tramonto degli Hohenzollern e degli Asburgo, la cosa mi andava altrettanto bene. E tuttavia sorgeva il problema: chi ci avrebbe salvato dalla civilizzazione occidentale? (Consideravo la prospettiva della vittoria finale della Germania d'allora come qualcosa di opprimente.)

In questo stato d'animo cresceva il primo abbozzo della *Teoria del romanzo*. Inizialmente avevo pensato a una catena di dialoghi: un gruppo di giovani si isola di fronte alla psicosi della guerra alla maniera dei narratori di novelle del *Decamerone* di fronte alla peste; i loro dialoghi, improntati a una reciproca intesa, avrebbero esplicitato grado a grado i problemi trattati nel libro, fino a gettare uno sguardo sul mondo di Dostoevskij. A un ripensamento più attento questo piano fu abbandonato e la *Teoria del romanzo* assunse la sua attuale configurazione. Essa crebbe così in un clima di permanente disperazione sulle sorti del mondo. Solo l'anno 1917 mi portò la risposta alle questioni che fino allora mi erano parse insolubili.

Ovviamente si può considerare questo scritto anche solo in base ai suoi contenuti oggettivi, indipendentemente dalle condizioni interiori che lo hanno occasionato. Ma credo sia importante, per agevolarne la giusta comprensione, ripercorrere storicamente, a quasi cinque decenni di distanza, l'atmosfera che ne propiziò la genesi.

Sia chiaro: il rifiuto della guerra, e con essa della società borghese di allora, era puramente utopico; a quel tempo non vedevo mediazioni, neppure nell'ottica del pensiero più astratto, tra la posizione soggettiva e la realtà oggettiva. Ma ciò ebbe anzitutto l'importante conseguenza metodologica di affrancarmi senza residui dal bisogno di sottoporre a verifica critica la mia *Weltanschauung*, le modalità del mio lavoro scientifico, e così via. Vivevo allora la transizione da Kant a Hegel senza tuttavia mutare alcunché nel mio rapporto alle cosiddette metodiche delle scienze dello spirito; tale rapporto si fondava essenzialmente sulle impressioni giovanili che avevo ricavato dai lavori di Dilthey, Simmel e Max Weber. Di fatto, la *Teoria del romanzo* è un tipico prodotto di quella tendenza che fa capo alle scienze dello spirito. Max Dvorák, che conobbi personalmente a Vienna nel 1920, mi disse: «Considero quest'opera il testo più importante nell'ambito delle scienze dello spirito».

Oggi non è più difficile come allora rilevare con chiarezza i limiti metodologici delle scienze dello spirito. A ben vedere si può valutare correttamente anche il loro diritto storicamente relativo a opporsi, tanto nel trattamento delle figure e delle connessioni storiche, quanto nel dominio effettivo dello spirito (logica, estetica ecc.), alla gretta superficialità del positivismo neokantiano o di altra ispirazione. Penso ad esempio al fascino esercitato dal diltheyano *Das Erlebnis und die Dichtung* (Lipsia 1905), un libro che per molti aspetti poteva apparire come una *terra incognita*. Questa terra ci sembrò allora un universo di pensiero che rendeva possibili sintesi grandiose, vale a dire teoretiche e storiche. Ignoravamo quanto poco un tal metodo costituisse un effettivo superamento del positivismo, e quanto poco quelle sintesi potessero contare su un fondamento oggettivo. (A noi, che eravamo i più giovani, sfuggì allora la circostanza che uomini di talento potessero raggiungere i loro risultati più convincenti non tanto grazie a questo metodo, bensì malgrado esso.) Partendo da pochi elementi colti per lo più intuitivamente entro una data tendenza o un dato periodo, si trattava di plasmare concetti sinteticamente universali, dai quali si discendeva poi

deduttivamente fino ai singoli fenomeni, ritenendo di pervenire in tal modo a una superiore visione d'insieme.

Questo era anche il metodo della *Teoria del romanzo*. Solo qualche esempio al riguardo. Nella tipologia della forma del romanzo gioca un ruolo decisivo un'alternativa concettuale: ossia se l'anima del personaggio principale risulti, in rapporto alla realtà, troppo stretta o troppo larga. Questa bipartizione, massimamente astratta, è tutt'al più in grado di delucidare alcuni momenti del *Don Chisciotte*, un romanzo rappresentativo del primo tipo di situazione. Ma essa è d'altra parte troppo generica per includere, sul piano del pensiero, tutta la ricchezza storica ed estetica anche di questo solo romanzo. Così ad altri scrittori facenti capo a questo stesso tipo, come Balzac o Pontoppidan, veniva imposta una deformante camicia di forza concettuale. Identica sorte viene riservata all'altro tipo. Questa deformazione, derivante dalle sintesi astratte delle scienze dello spirito, emerge in modo ancor più caratteristico in Tolstoj. Di fatto l'epilogo di *Guerra e pace* chiude in termini puramente ideali [*idee!*] il periodo delle guerre napoleoniche: nello sviluppo di taluni personaggi esso mostra le ombre gettate dalla sollevazione decabrista del 1825. Ma l'autore della *Teoria del romanzo* si attiene con tanta ostinazione allo schema dell'*Éducation sentimentale*, che vi individua solamente una « cheta atmosfera da stanza dei bambini », una « sconsolatezza più profonda della chiusa del più problematico dei romanzi della disillusione ». Esempi del genere potrebbero cumularsi a volontà. A noi basta qui richiamare l'attenzione sul fatto che romanzieri come Defoe, Fielding o Stendhal non trovano alcun posto entro lo schema di quella costruzione, e che l'autore della *Teoria del romanzo* rovescia, con « sintetico » arbitrio, il significato di autori come Balzac e Flaubert, Tolstoj e Dostoevskij.

Per mettere correttamente in luce i limiti delle sintesi astratte operate dalle scienze dello spirito era necessario almeno accennare a queste distorsioni. Ciò naturalmente non significa che all'autore della *Teoria del romanzo* fosse preclusa in via di principio la possibilità di scoprire interessanti connessioni. Mi limiterò nuovamente all'esempio più rimarchevole: l'analisi del ruolo del tempo nell'*Éducation sentimentale*. Ma anche qui, in rapporto all'opera concreta, l'analisi è responsabile di un'astrazione inammissibile. La scoperta di una *Recherche du temps perdu* troverebbe semmai una sua giustificazione oggettiva nell'ultima parte del romanzo (dopo il fallimento definitivo della rivoluzione del 1848). È

tuttavia indubbio che vi si formuli – sulla base della bergsoniana *durée* – la nuova funzione del tempo nel romanzo. Un fatto tanto più significativo in quanto in Germania Proust non viene conosciuto prima del 1920 e l'*Ulisse* di Joyce solo nel 1922, mentre la *Montagna incantata* di Thomas Mann esce nel 1924.

In definitiva la *Teoria del romanzo* rappresenta in modo tipico le scienze dello spirito, senza peraltro proiettarsi oltre i loro limiti metodologici. Malgrado ciò il suo successo – Thomas Mann e Max Weber vanno annoverati tra i suoi lettori benevoli – non fu del tutto casuale. Per quanto affondi le sue radici nel dominio delle scienze dello spirito, questo libro dà ricetta, entro i limiti indicati, a determinate tendenze che in seguito si sono rivelate importanti. Si è già notato che l'autore della *Teoria del romanzo* era diventato hegeliano. I primi e più importanti esponenti del metodo delle scienze dello spirito si situavano su un terreno kantiano, del resto non del tutto epurato da residui positivisti; è soprattutto il caso di Dilthey. E quasi sempre i tentativi di superare il piatto razionalismo positivista implicavano un accostamento all'irrazionalismo; ciò vale in primo luogo per Simmel, ma anche per lo stesso Dilthey. La *Hegel-Renaissance*, com'è noto, era iniziata qualche anno prima dello scoppio della guerra. Ciò che in essa valeva la pena di prendere in considerazione era limitato prevalentemente all'ambito della logica o al concetto generale di scienza. A mio avviso la *Teoria del romanzo* è la prima opera ispirata alle scienze dello spirito in cui i risultati della filosofia hegeliana vengono concretamente impiegati in seno a problematiche di tipo estetico. La prima parte, a carattere generale, si pone essenzialmente sotto il segno di Hegel; è così nel confronto tra le specie di totalità nell'epica e nel dramma, oltreché nella concezione filosofico-storica relativa all'omogeneità e all'antiteticità tra epopea e romanzo. Ma in realtà l'autore della *Teoria del romanzo* non era affatto un hegeliano rigoroso e ortodosso. Le analisi di Goethe e Schiller, la concezione goethiana della tarda maturità (la nozione del demonico), le teorie estetiche del giovane Friedrich Schlegel e di Solger (l'ironia intesa come moderno mezzo di figurazione) completano e concretizzano i lineamenti generali del sistema hegeliano.

La storicizzazione delle categorie estetiche rappresenta probabilmente un aspetto ancor più importante dell'eredità hegeliana. Il rinnovamento hegeliano consegue infatti i suoi risultati più significativi nell'ambito estetico. Kantiani come

Rickert e la sua scuola spalancano un abisso metodologico tra i valori intemporalmente e la loro realizzazione storica. Lo stesso Dilthey non concepisce questa contrapposizione in termini così rigidi e nei suoi schizzi metodologici sulla storia della filosofia non si spinge oltre l'enunciazione di una tipologia metastorica delle filosofie, la cui attuazione avviene poi storicamente, secondo variazioni concrete. In singole analisi estetiche egli riesce talvolta a trovare una nuova metodologia, ma ciò avviene in certo modo *per nefas*, ovvero senza alcuna consapevolezza. Questo conservativismo filosofico trova il suo fondamento dottrinale nell'atteggiamento storicamente e politicamente conservatore dei principali esponenti delle scienze dello spirito, un atteggiamento che sul versante concettuale rimanda a Ranke e che dunque si pone in netto contrasto con l'evoluzione dialettica che anima lo «spirito del mondo» in Hegel. Naturalmente esiste anche un relativismo storico di marca positivista, e proprio durante la guerra Spengler lo ha innestato su alcune tendenze delle scienze dello spirito: si trattava di storicizzare in modo radicale tutte le categorie, negando recisamente ogni valore sovrastorico, sia esso estetico, etico o logico. Ma in tal modo egli annullava anche l'unità del processo storico; da ultimo l'estremo dinamismo storico si rovescia nella stasi, nell'annullamento finale della storia stessa, nella circolazione, sempre conclusa e poi riattivata, diarchie di civiltà internamente autonome – un *pendant* secessionista a Ranke.

L'autore della *Teoria del romanzo* non si spinge così lontano. Oggetto della sua indagine era una dialettica universale dei generi fondata e radicata storicamente nell'essenza delle categorie estetiche, nell'essenza delle forme letterarie; una tale dialettica doveva tendere a una connessione tra categorie e storia più intima di quanto non l'avesse potuta riscontrare nello stesso Hegel; l'autore cercava di cogliere specularmente la persistenza nel mutamento, l'interna trasformazione che ha luogo nell'immutabile validità dell'essenza. Spesso però, e proprio in contesti decisivi, il suo metodo rimane troppo astratto, avulso dalle concrete realtà storico-sociali. Di conseguenza, come si rilevò, esso porta troppo frequentemente a costruzioni arbitrarie. Solo un decennio e mezzo più tardi – già ovviamente sul terreno del marxismo – mi riuscì di trovare una soluzione. Quando insieme a M. A. Lifschitz, in opposizione alla sociologia volgare di svariata estrazione in auge nel periodo staliniano, cercammo di riesumare e perfezionare la genuina estetica di Marx, pervenimmo a un meto-

do realmente storico-sistematico. Sia nell'impostazione che nell'attuazione la *Teoria del romanzo* si presentava come un tentativo fallito; eppure, almeno nelle sue intenzioni, si approssimava a una via d'uscita con un vigore superiore a quello dei suoi contemporanei.

Dall'eredità hegeliana deriva inoltre la problematica estetica del presente, ossia lo sfociare, sotto il profilo filosofico-storico, dell'evoluzione in una sorta di revocazione [*Aufhebung*] di quei principi estetici che hanno finora caratterizzato il corso dell'arte. Ma già in Hegel l'arte diventa problematica per questo semplice motivo: che il «mondo della prosa», come egli definisce esteticamente questa condizione, è propriamente il momento in cui lo spirito consegue se stesso nel pensiero e nella prassi socio-statale. Sicché l'arte diventa problematica proprio perché la realtà perde ogni problematicità. Affatto opposta è la concezione formalmente simile della *Teoria del romanzo*: la problematica della forma del romanzo è qui l'immagine riflessa di un mondo fuori dai suoi cardini. Perciò la «prosa» della vita è solo un sintomo fra i tanti del fatto che la realtà offre d'ora in poi un terreno sfavorevole per l'arte; donde la liquidazione artistica di quelle forme concluse e totali emananti da una totalità dell'essere in sé compiuta, di quei mondi di forme in sé perfettamente immanenti – è il problema centrale della forma del romanzo. E questo non per ragioni artistiche, ma filosofico-storiche: «Non c'è più alcuna spontanea totalità dell'essere» afferma l'autore della *Teoria del romanzo* con riferimento alla realtà del presente. Qualche anno dopo Gottfried Benn esprime così questo stato di cose: «la realtà non esisteva più, rimaneva la sua smorfia» (*Bekanntnis zum Expressionismus*, in «*Deutsche Zukunft*», 5 novembre 1933; ora in *Gesammelte Werke*, a cura di D. Wellershoff, Wiesbaden 1959, vol. I, p. 245). Anche ammesso che la *Teoria del romanzo* si dimostri in senso ontologico più critica e riflessiva del poeta espressionista, resta tuttavia il fatto che entrambi esprimono un analogo sentimento della vita e analogamente reagiscono al loro presente. Così il dibattito degli anni Trenta su espressionismo e realismo fu all'origine di una situazione un po' grottesca: Ernst Bloch polemizzava contro il marxista György Lukács in nome della *Teoria del romanzo*.

È evidente che questo contrasto della *Teoria del romanzo* con il suo vettore metodologico generale, cioè con Hegel, sia in primo luogo di carattere sociale e non estetico-filosofico. Al riguardo è forse sufficiente ricordare quanto si è detto al-

l'inizio sulla posizione dell'autore nei confronti della guerra. Aggiungiamo inoltre che la sua concezione della realtà sociale era allora profondamente influenzata da Sorel. Questo spiega perché nella *Teoria del romanzo* il presente non fosse caratterizzato in termini hegeliani, bensì, al modo di Fichte, come l'«epoca della compiuta iniquità». Questa visione pessimistica del presente, d'intonazione etica, non contrassegna tuttavia alcun movimento a ritroso da Hegel a Fichte, ma piuttosto una *kierkegaardizzazione* della dialettica storica hegeliana. Per l'autore della *Teoria del romanzo* Kierkegaard ha sempre giocato un ruolo importante. Molto tempo prima che diventasse di gran moda, egli ha trattato saggisticamente il nesso tra vita e pensiero in Kierkegaard (*Das Zerschellen der Form am Leben: Søren Kierkegaard und Regine Olsen*, scritto nel 1909, uscito in Germania nella raccolta *Die Seele und die Formen*, Berlino 1911). E negli anni heidelberghesi immediatamente precedenti la guerra egli lavorò a uno studio sulla critica kierkegaardiana a Hegel, che peraltro non fu mai completato. Se qui si fa menzione di questi fatti non è per ragioni biografiche, ma per richiamare l'attenzione su una tendenza del pensiero tedesco che in seguito avrebbe avuto gran peso. L'influsso diretto di Kierkegaard investe, com'è noto, le filosofie dell'esistenza di Heidegger e Jaspers, come pure il movimento di opposizione più o meno aperta a Hegel. D'altra parte non va dimenticato che la stessa *Hegel-Renaissance* trasse energico alimento dall'accostamento di Hegel all'irrazionalismo. Questa tendenza è già visibile nelle ricerche diltheyane sul giovane Hegel (1905) e riceve una chiara configurazione nell'affermazione di Kroner, secondo cui Hegel è stato il più grande irrazionalista della storia della filosofia (1924). Qui non è ancora comprovabile un influsso kierkegaardiano diretto. Ma nel corso degli anni Venti esso è ovunque latente, ed anzi cresce fino a farsi tangibilmente presente, al punto che persino gli studi sul giovane Marx patiscono un processo di graduale *kierkegaardizzazione*. Scrive infatti Karl Löwith (1941): «Essi [Marx e Kierkegaard, G.L.] appaiono tanto distanti tra loro, quanto strettamente imparentati nel comune attacco sferrato all'esistente e nell'analoga formazione hegeliana». (È superfluo ricordare quanto una tale tendenza sia diffusa nell'attuale filosofia francese.)

Le basi socio-filosofiche di queste teorie sono rintracciabili nell'atteggiamento politico e filosoficamente ambiguo dell'anticapitalismo romantico. Originariamente – ad esempio nel giovane Carlyle o in Cobbett – si trattava di una

critica effettiva delle atrocità e dell'anticulturalismo connotati al nascente capitalismo, e talvolta persino della prefirgurazione di una sua critica sociale, come in *Past and Present* di Carlyle. Questo atteggiamento portò gradatamente a una specie di apologetica dell'arretratezza sociale e politica dell'impero degli Hohenzollern. Apparentemente anche uno scritto così importante come le *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) di Thomas Mann si muove su questa linea. Ma la successiva evoluzione di Thomas Mann giustifica già negli anni Venti il modo in cui egli stesso caratterizza quest'opera: «Si tratta di un combattimento di ripiegamento in grande stile – l'ultimo, estremo combattimento di una borghesia romantico-tedesca – condotto nella piena coscienza della sua inutilità..., financo nella certezza dell'insania e della miseria spirituali che si annidano nella simpatia con quanti sono votati alla morte».

Di tali stati d'animo l'autore della *Teoria del romanzo* non ebbe alcun sentore, e ciò malgrado il fatto che nei suoi esordi filosofici facesse capo a Hegel, Goethe e al romanticismo. Diversamente da Thomas Mann, la sua opposizione all'incultura capitalistica non contiene alcuna simpatia per la «miseria tedesca» e i suoi odierni residui. Il carattere della *Teoria del romanzo* non è conservativo ma esplosivo. Esso di fatto siede su un utopismo estremamente ingenuo e del tutto pretestuoso: sulla speranza che dalla dissoluzione del capitalismo, e segnatamente dalla dissoluzione di quelle categorie socio-economiche inerti e ostili alla vita con cui esso viene identificato, possa scaturire un'esistenza genuina e conforme all'umana dignità. Il fatto poi che il libro culmini con le analisi dedicate a Tolstoj e con lo sguardo su Dostoevskij, il quale non ha «scritto alcun romanzo», mostra con chiarezza che si confidava espressamente in un «nuovo mondo» e non in una nuova forma letteraria. Si ha certo tutto il diritto di irridere a questo rozzo utopismo, ma esso diede allora espressione a una effettiva corrente spirituale. È noto del resto che negli anni Venti la tendenza a risolvere il mondo economico in termini puramente sociali assume un carattere sempre più marcatamente reazionario. Ma al tempo della stesura della *Teoria del romanzo* si trattava ancora di pensieri indistinti, presenti in forma puramente embrionale. Anche qui può bastare un esempio. Se Hilferding, il celeberrimo economista della Seconda Internazionale, nel suo *Finanzkapital* (1909) poté scrivere riguardo alla società comunista: «La natura dello scambio è accidentale e non può essere oggetto di una

considerazione teoretico-economica. Esso non è analizzabile teoricamente e si può comprenderlo solo in senso psicologico»; se si pensa inoltre alle utopie – considerate rivoluzionarie – degli ultimi anni di guerra e del periodo immediatamente successivo, allora, senza per questo mitigare in nessun modo la critica alla sua infondatezza teoretica, l'utopia della *Teoria del romanzo* può essere valutata in modo storicamente equo.

D'altra parte proprio una critica siffatta si presta a illustrare correttamente un'altra particolarità della *Teoria del romanzo*, un aspetto che fa di questo libro qualcosa di nuovo nel panorama della letteratura tedesca. (Il fenomeno di cui stiamo per occuparci era già noto ai francesi da gran tempo.) In breve: 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». Per quanto la Germania guglielmina disponesse di una letteratura di opposizione, essa poggiava pur sempre sulle tradizioni illuministiche, e per lo più, com'è naturale, sui suoi epigoni più fiacchi; questo portò a un rifiuto indiscriminato delle tradizioni tedesche più significative sul piano letterario e teoretico. (Il socialista Franz Mehring costituisce, sotto questo rispetto, una rara eccezione.) La *Teoria del romanzo*, per quanto mi sia dato valutare nel suo complesso questa costellazione di problemi, è il primo libro 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. Già nell'ideologia degli anni Venti questo atteggiamento gioca un ruolo la cui importanza progressivamente si accresce. Si pensi ai libri di Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (1918, 1923) e *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* (1921), a Walter Benjamin e anche agli inizi di Theodor W. Adorno ecc. La guerra spirituale contro l'hitlerismo ne rafforza ulteriormente il significato: sono in molti a tentare di mobilitare – partendo da un'etica di sinistra – Nietzsche e persino Bismarck quali forze progressive in opposizione alla reazione fascista. (Osservo solo incidentalmente che oggi la Francia, dove questo orientamento ha preso piede assai prima che in Germania, ha in Sartre uno dei suoi rappresentanti più influenti. Qui ovviamente non possiamo trattare i motivi sociali che spiegano la precocità di questo fenomeno e il perdurare della sua efficacia.) Solo dopo la vittoria su Hitler, solo dopo la restaurazione e il «miracolo economico» quest'etica di sini-

stra è potuta sparire dalla scena tedesca cedendo il foro dell'attualità a un conformismo dall'apparenza anticonformista. Una parte considerevole della migliore intelligenza tedesca, fra cui lo stesso Adorno, ha preso alloggio – come scrisse in una mia critica a Schopenhauer – presso il « Grand Hotel dell'Abisso », un « bell'Hotel, fornito di ogni comfort, sull'orlo dell'abisso, del nulla e dell'insensato. E la visione giornaliera dell'abisso, tra produzioni artistiche e pasti goduti negli agi, può solo accrescere la gioia procurata da questo raffinato comfort » (*Die Zerstörung der Vernunft*, Neuwied 1962, p. 219). Se fino ad oggi Ernst Bloch ha confidato senza cedimenti nella sua sintesi tra un'etica di sinistra e una gnoseologia di destra (cfr. per esempio *Philosophische Grundfrage I, Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins*, Francoforte 1961), ciò fa onore al suo carattere, ma non può mitigare l'inattualità del suo atteggiamento teoretico. È vero che nel mondo occidentale (compresa la *Bundesrepublik*) fermenta un effettivo movimento di feconda e progressiva opposizione, ma essa non ha più niente a che vedere con l'accostamento di un'etica di sinistra a una gnoseologia di destra.

Chi dunque legga oggi la *Teoria del romanzo* con l'intento di conoscere in profondità la preistoria delle importanti ideologie degli anni Venti e Trenta, potrà trarre giovamento da questo inquadramento critico. Ma se prenderà in mano il libro allo scopo di orientarsi, esso non farà che accrescere il suo disorientamento. Arnold Zweig, all'epoca giovane scrittore, lesse la *Teoria del romanzo* proprio con questo scopo; il suo sano istinto lo indusse giustamente a un drastico rifiuto.

Budapest, luglio 1962

PARTE PRIMA

LE FORME DELLA GRANDE EPICA CONSIDERATE IN RAPPORTO
ALLA COESIONE INTERNA OVVERO ALLA PROBLEMATICITÀ
DELLA CIVILTÀ NEL SUO INSIEME

CAPITOLO PRIMO

Tempi beati quelli in cui è il firmamento a tracciare la mappa delle vie accessibili e da battere, rischiarandole alla luce delle stelle. Tutto è nuovo in essi e però familiare – avventuroso e insieme avito. Vasto è il mondo e tuttavia non più della propria casa, giacché il fuoco, che brucia nell'anima, divide la sostanza con le stelle; un taglio preciso separa il mondo dall'io, la luce dal fuoco, eppure esso non è tale da renderli per sempre stranieri; il fuoco, infatti, d'ogni luce è l'anima, e ogni fuoco di luce si riveste. Così, ogni atto dell'anima prende senso e pregnanza da questa duplicità: è compiuto nel senso e compiuto per i sensi; è pregno perché l'anima, durante l'azione, riposa in se stessa; ed è pregno perché l'atto si stacca dall'anima e, divenuto autosufficiente, cerca un centro suo proprio e traccia attorno a sé un circolo conchiuso. «Filosofia è propriamente nostalgia,» dice Novalis «è l'impulso a sentirsi dovunque a casa propria». Dunque la filosofia, sia come forma della vita che come forma determinante della poesia e del suo contenuto, è sempre un sintomo dello strappo tra l'interno e l'esterno, un segno della differenza essenziale tra l'io e il mondo, dell'incongruenza tra l'anima e il fare. Per questo i tempi beati non hanno filosofia, oppure, il che è lo stesso, tutti gli uomini vivono in essi da filosofi, depositari dei fini utopistici di tutte le filosofie. Forse che il compito della vera filosofia non consiste nel tracciare quella mappa originaria? E qual è il problema del luogo trascendentale, se non quello di fissare la correlazione tra i moti rampollanti dall'interiorità più fonda e una forma ad essi sconosciuta ma assegnatagli fin dall'eternità, una forma che involuppa tali moti in una simbolica redentrica? Si percorre allora con passione la via prestabilita dalla ragione, la via che conduce alla compiuta egoità, e nella follia trovano espressione i segni enigmatici, ma svelabili, di una po-

tenza trascendente altrimenti condannata al silenzio. Di fatto non esiste ancora un'interiorità, poiché di fronte all'anima non v'è ancora esteriorità alcuna, nessuna alterità. A misura che l'anima va in cerca d'avventure e ad esse si consegna, il vero strazio della ricerca e gli effettivi pericoli della scoperta le rimangono ignoti: quest'anima non mette mai in gioco se stessa; non sa ancora di potersi perdere e non la sfiora il pensiero di doversi cercare. È l'età universale dell'epos. Qui non è una vita sicura o spassionata a donare a uomini e gesta i tratti di un'aspra gaiezza (tutto accade con la stessa mestizia e insensatezza dall'inizio dei tempi, solo i canti consolatori suonano più acuti o più opachi), bensì la conformità degli atti alle istanze interiori dell'anima: volontà di grandezza, di espansione, d'interezza. Quando l'anima non sa ancora di abissi interiori che l'invogliano alla caduta o la traggano ad altezze impraticabili; quando la divinità che domina il mondo distribuisce i doni incogniti e arbitrari del destino e si para dinanzi all'uomo, inconcepibile eppur nota e vicina, come usa il padre di fronte al bambino, allora ad ogni atto corrisponde un acconcio pannello dell'anima. Essere e destino, avventura e perfezione, vita ed essenza, diventano concetti identici. Sicché la risposta da cui prende forma l'epos è rivolta a questa domanda: come può la vita farsi essenziale? L'inimitabilità di Omero, la sua irraggiungibilità – e a rigore solo i suoi poemi sono epici –, siede sul fatto che egli ha trovato la risposta prima che il cammino dello spirito nella storia rendesse esplicita la domanda.

Qui, chi lo voglia, può affrontare il mistero della grecoità: la sua perfezione per noi inconcepibile e la sua insuperabile estraneità: il Greco conosce solo risposte, non domande, solo soluzioni (sebbene enigmatiche), nessun enigma – solo forme, nessun caos. Egli traccia il cerchio delle forme figurali ancora al di qua del paradosso e raggiunge la perfezione proprio attraverso ciò che il paradosso, divenuto attuale, avrebbe tradotto in superficialità. Quando si parla dei Greci si confonde sempre la filosofia della storia con l'estetica, la psicolo-

gia con la metafisica, e si inventa un qualche nesso tra le loro forme e la nostra epoca. Le anime belle cercano dietro queste maschere silenziose, ammutolite per sempre, i momenti culminanti – unici, guizzanti, inafferrabili – di una quiete onirica, ma esse dimenticano che il pregio di quei momenti consiste nella loro fuggevolezza, dimenticano che proprio ciò che le induce a cercar riparo presso i Greci costituisce la loro grandezza e profondità. Spiriti più profondi, che si sforzano d'ispessire il fluire del sangue in acciaio purpureo, di foggiarlo a guisa di corazza, di modo che le ferite rimangano celate in eterno e il loro eroico atteggiarsi diventi paradigma del reale, venturo eroismo, e sempre ne risvegli di nuovo, paragonano la fragilità della loro capacità figurativa all'armonia greca e i propri dolori, da cui sono scaturite le loro forme, a certi strazi immaginari che la purezza greca dovrebbe sedare. Elevando in modo caparbiamente solipsistico la perfezione della forma a funzione della devastazione interiore, costoro vogliono sentire attraverso le immagini dei Greci la voce d'un tormento che di tanto soverchia in intensità il loro, di quanto l'arte greca supera quella a cui essi danno forma. Ma qui è in questione un completo rivolgimento della topografia trascendentale dello spirito, la quale può essere ben descritta nella sua essenza e nelle sue conseguenze, correttamente esplicita e compresa nella sua importanza metafisica, e tuttavia risulterà sempre impossibile trovare una psicologia ad essa pertinente, dotata cioè di analoghe capacità empatiche o anche solo puramente cognitive. Giacché ogni comprensione psicologica presuppone già un assetto determinato dei luoghi trascendentali e funziona unicamente nell'ambito del suo dominio. Anziché nutrire la pretesa di comprendere la greicità su queste basi – il che, alla fin fine, equivale a porre indirettamente la domanda: come potremmo, noi, produrre tali forme? Ovvero: come ci comporteremmo, se potessimo disporre di quelle forme? –, sarebbe più fruttuoso interrogarsi sulla topografia trascendentale dello spirito greco, la quale ha reso

possibili, anzi necessarie, queste forme, e che è essenzialmente diversa dalla nostra.

Dicevamo: il Greco possiede le risposte prima ancora di porre le domande. Questo è un altro dato da non intendersi psicologicamente, bensì (tutt'al più) nel senso di una psicologia trascendentale. Ciò significa che nell'impianto strutturale finale, ossia nel dispositivo che condiziona ogni esperienza vissuta nella sua immediatezza, con le relative figurazioni, non si danno differenze qualitative – dunque irrevocabili e superabili, per così dire, solo con un salto – tra i luoghi trascendentali e tra questi e il soggetto che vi si relaziona a priori; ciò significa inoltre che l'ascesa alle sommità e la discesa nell'abisso dell'insensato avviene per adeguazione, vale a dire, nel peggiore dei casi, mediante un processo graduale e variamente modulato. Lo spirito si muove in questa regione ancestrale accettando in modo insieme passivo e visionario un senso preesistente. Il mondo del senso è palpabile e perspicuo: si tratta soltanto di rinvenire in esso il luogo adatto all'Uno. 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. Sapere, infatti, significa soltanto togliere i veli che offuscano lo sguardo; creare è disegnare entità ad un tempo visibili ed eterne; la virtù è cognizione compiuta delle vie da percorrere, e l'estraneità del senso dipende solo dall'eccessiva distanza del senso. È un mondo omogeneo, e anche la frattura tra l'uomo e il mondo, tra l'io e il tu, non può turbarne la compattezza. L'anima, come ogni altro membro di questa ritmica, dimora in mezzo al mondo; i confini fissati dai suoi profili non differiscono, nell'essenza, dai contorni delle cose: essa traccia linee decise e sicure, ma non scinde che in modo relativo; scinde solo in rapporto e in funzione di un sistema in sé omogeneo, caratterizzato da un equilibrio adeguato. E ciò perché l'uomo non è un essere isolato, depositario esclusivo, tra le formazioni riflessive, della sostanzialità: le sue relazioni con gli altri, e le concrezioni che ne derivano, possiedono addirittura sostanza pari alla sua, anzi esse ne sono più veracemente ricolme, in

quanto più universalmente, più « filosoficamente » prossime e affini alla patria originaria: amore, famiglia, Stato. Per un uomo siffatto il dovere è solo una questione pedagogica, un'espressione della prossimità alla patria non ancora raggiunta; il dovere, cioè, non esprime ancora quell'unica e irrevocabile relazione alla sostanza. Del resto, questo tipo umano non trova in se stesso nulla che lo costringa improrogabilmente al salto: egli è contaminato dalla distanza della materia dalla sostanza, e dovrà purificarsene mediante la maggiore sostanzialità insita nell'elevazione immateriale; c'è un'ampia strada davanti a lui, ma nessun abisso dentro di lui.

Tali confini cingono necessariamente un mondo concluso. Potenze minacciose e incomprensibili possono affacciarsi oltre il cerchio che le costellazioni del senso presente e immanente descrivono attorno al cosmo immediatamente esperibile e plasmabile, ciò nondimeno esse non riescono a sopprimere la presenza del senso; possono annientare la vita, ma giammai turbare l'essere; possono gettare nere ombre sul mondo modellato, ma finiranno anch'esse assorbite nelle forme, accentuandone più crudamente i contrasti. La vita metafisica dei Greci si svolge entro un cerchio più piccolo del nostro: sicché non potremmo mai trasferirci in esso plasticamente; per meglio dire: quella compiutezza circolare, da cui trae origine l'essenza trascendentale che caratterizza la loro vita, è per noi spezzata; non potremmo più respirare in un mondo conchiuso. Abbiamo inventato la produttività dello spirito: ecco perché gli archetipi hanno perduto per noi, in modo irreparabile, la loro trasparenza oggettiva, ecco perché il nostro pensiero percorre ora la via infinita di una approssimazione mai pienamente adempiuta. Abbiamo inventato l'arte di creare le figure: così, a tutto ciò che le nostre mani abbandonano per stanchezza e disperazione, mancherà sempre quel tocco finale che ne decide la compiutezza. Abbiamo trovato in noi stessi l'unica, vera sostanza: di qui la necessità di spalancare incolmabili voragini tra il conoscere e il fare, tra l'anima e le concrezioni sociali, tra l'io e il mondo, lasciando disperdere in termini pu-

ramente riflessivi ogni sostanzialità posta di là dall'abisso; così, infine, la nostra essenza ha dovuto imporcisi a guisa di postulato, scavando tra noi e noi stessi un abisso ancor più fondo e spaventevole. Il nostro mondo è diventato infinitamente grande e ad ogni angolo è più ricco di doni e di pericoli che non quello greco, ma è proprio questa nostra ricchezza a revocare il senso portante e positivo della vita dei Greci – la totalità. Intesa come il *prius* formativo di ogni singolo fenomeno, la totalità sta a significare che qualcosa di conchiuso può essere compiuto; compiuto in quanto tutto vi accade, nulla ne è escluso o accenna a una superiore esteriorità; compiuto in quanto ogni cosa vi matura nella propria compiutezza, e, nell'atto di acquisire se stessa, si salda all'insieme. Totalità dell'essere è possibile solo dove tutto sia già omogeneo prima di essere accerchiato dalle forme; dove le forme non esercitano alcuna costrizione, ma si danno come il venire alla coscienza, come l'affiorare in superficie di quanto sopiva, al modo di una nostalgia indistinta, nel cavo della plasmabilità; dove il sapere è virtù e la virtù è felicità – dove la bellezza rende visibile il senso del mondo.

Questo è il mondo della filosofia greca. Ma questo pensiero si sviluppò quando già la sostanza cominciava a sbiadire. Se infatti non esiste, in senso stretto, un'estetica greca, dato che la metafisica ha anticipato ogni elemento estetico, per lo stesso motivo la Grecia non conobbe alcun vero contrasto tra la storia e la filosofia della storia: i Greci percorrono nella storia tutti gli stadi corrispondenti alle grandi forme *a priori*; la loro storia dell'arte è un'estetica genetico-metafisica, lo svolgimento della civiltà una filosofia della storia. In questo percorso, la sostanza passa dall'assoluta immanenza naturale di Omero all'assoluta, ma tangibile e intelligibile, trascendenza di Platone. Gli stadi di questo percorso, che si staccano nettamente e seccamente l'uno dall'altro (la greicità mostra qui di non conoscere alcuna transizione) e ne depongono il senso come entro geroglifici eterni, sono le grandi forme, le forme paradigmatiche e intemporalmente del mondo figurato: epos, tragedia e filoso-

fia. Il mondo dell'epos risponde alla domanda: come può la vita farsi ricca d'essenza? Ma la risposta a questa domanda è matura solo allorché la sostanza ammicchi già da remote lontananze. Solo quando la tragedia organizza le sue figurazioni per rispondere alla domanda: come l'essenza può farsi plasticamente vivente?, solo allora ci si rende conto che la vita, qualunque essa sia (e ogni dovere revoca la vita), ha smarrito l'immanenza dell'essenza. Nel plasmante destino e nell'eroe che creandosi trova se stesso, la pura essenza si sveglia alla vita e la vita come tale, posta di fronte alla realtà di quest'unica vera essenza, sprofonda nel non essere; è stato raggiunto, al di là della vita, un culmine dell'essere, la cui straripante, sgargiante pienezza fa sì che al confronto la vita comune non possa valere nemmeno come termine di contrasto. Anche questa esistenza dell'essenza non nasce dal bisogno, non nasce da un problema: la nascita di Pallade è il prototipo che presiede alla genesi delle forme greche. E come la realtà dell'essenza si libera della vita col partorire altra vita, tradendo con ciò stesso la perdita della propria immanenza plastica, così questo sostrato problematico della tragedia diventa visibile e si fa problema in primo luogo nella filosofia: solo quando l'essenza, divenuta affatto estranea alla vita, si fa realtà assolutamente unica e trascendente, quando lo sviluppo figurativo della filosofia ha palesato anche nel destino della tragedia l'arbitrio crudo e insensato dell'empiria, smascherando nella passione dell'eroe la grettezza priva di slanci e individuando nel suo stesso compiersi la limitatezza d'un soggetto casuale, solo allora appare la risposta rivolta all'essere; ma quest'essere non si dà più, nella tragedia, come mera evidenza spontanea, bensì come portento, come l'esile ponte dell'iride che saldamente oscilla sopra voragini senza fondo. L'eroe della tragedia rileva il vivente uomo omerico, lo illumina e lo trasfigura sottraendogli la fiaccola che è sul punto di estinguersi, infiammandola di una luce nuova. L'uomo nuovo di Platone, il saggio dotato di conoscenza attiva e sguardo suscitatore d'essenze, non si limita a smascherare l'eroe, ma impregna di luce vivida

l'oscuro pericolo che costui ha vinto e, superandolo, lo trasfigura. Ma il saggio è l'ultimo tipo umano e il suo mondo è l'ultima figurazione della vita concessa allo spirito greco. Il chiarimento degli interrogativi che improntano e sostengono la visione platonica non ha più dato altri frutti: nel volgere dei tempi il mondo si è grecizzato, ma proprio per questo lo spirito greco è sempre meno greco; senza posa vi affluiscono nuovi problemi (e anche soluzioni), ma l'accento inconfondibilmente greco del *τόπος νοητός* è per sempre scomparso. La parola d'ordine, che lo spirito venturo pronuncerà con la stessa intonazione fatale, suona: follia dei Greci.

E fu davvero la follia a colpire i Greci! Il firmamento kantiano non splende che nella notte oscura della conoscenza pura; a nessuno dei viandanti solitari – e nel mondo nuovo essere uomini significa essere soli – esso rischiarava il sentiero. La luce interiore dona a stento al passo successivo l'evidenza della sicurezza – o almeno la sua parvenza. Dall'interno non raggia più alcuna luce a illuminare il mondo degli accadimenti e il loro viluppo divenuto estraneo all'anima. E poiché il soggetto è divenuto a se stesso apparenza, ossia oggetto [*Objekt*], chi può sapere se la convenienza dell'atto e dell'essenza soggettiva, quest'unico segnavia residuo, colga realmente l'essenza; se codesta sua intima e affatto peculiare essenzialità gli stia di fronte solo quale infinita pretesa a un cielo immaginario del dover-essere; se tale essenzialità debba sortire da questo abisso insondabile che il soggetto stesso alberga in sé, dato che chiamiamo essenza solo ciò che emerge da una vertigine di cui nessuno mai potrà saggiare ed esplorare il fondo? L'arte, questa realtà visionaria del mondo a noi conforme, è diventata con ciò stesso autonoma: non è più copia, poiché tutti i suoi modelli sono sprofondati. L'arte è una totalità creatrice solo perché l'unità naturale delle sfere metafisiche si è lacerata per sempre.

Qui non deve e non può prodursi alcuna filosofia della storia che indaghi sulla metamorfosi intervenuta nella costruzione dei luoghi trascendentali. Questa non è la sede per affrontare la questione se sia il nostro pro-

cedere (ascensivo o discensivo: è lo stesso) la ragione del cambiamento, o se invece furono altre potenze a esiliare gli dèi della Grecia. E non dobbiamo nemmeno delineare in modo allusivo l'intero percorso che conduce alla nostra realtà: la forza di seduzione che emanava ancora dalla morta greicità, il suo accecante bagliore luciferino che è sempre tornato a distendere l'oblio sulle crepe irrimediabili del mondo, ci ha fatto sognare d'inedite ma ognora sfaldantisi unità, poiché queste contraddicevano alla nuova essenza del mondo. Dalla chiesa si formò così una nuova *polis*, e quel modo paradossale in cui l'anima, perduta in peccati senza salvezza, si ancorava all'assurda eppur certa redenzione, diventò quasi un platonico rifulgere del cielo nel seno della realtà terrena; del salto, infine, si fece la scalea di terrestri e celesti gerarchie. Con Giotto e Dante, con Wolfram e Pisano, con Tommaso e Francesco il mondo tornò ad essere pregnò e perspicuo – tornò alla totalità: l'abisso perdette il pericolo connesso alle profondità reali, ma quella oscurità compatta, senza rimetterci nulla della sua energia nero-brillante, si mutò in pura superficie, inserendosi liquidamente in una conchiusa unità di colori; nel compiuto sistema ritmico del mondo l'invocazione disperata alla redenzione ricadde in dissonanza, rendendo possibile un equilibrio nuovo, ma non meno cromatico e compiuto di quello greco, un equilibrio fatto d'intensità variabili, eterogenee. Il carattere incomprensibile, eternamente irraggiungibile del mondo redento s'avvicinava così fino a lontananze visibili. Sensibilmente presente diveniva il Giudizio Universale, pura articolazione di un'armonia delle sfere pensata già in atto; la sua vera essenza, che trasmuta il mondo in una ferita filottetica sanabile dai soli paracleti, fu dimenticata. Ne sortì una nuova, paradossale greicità: l'estetica ridiventava metafisica.

Per la prima volta, ma anche per l'ultima. Smembrata quell'unità, non si dà più alcuna spontanea totalità dell'essere. Certo, le fonti di quelle acque che hanno spezzato l'antica unità si sono esaurite, ma quei loro alvei ineluttabilmente inariditi hanno scavato dirupi eter-

ni sul volto del mondo. Oramai ogni resurrezione della gremità equivale alla costruzione di un'estetica più o meno consapevolmente ipostatizzata e identificata con l'unica metafisica; è la volontà di colpire e annientare l'essenza di tutto ciò che si trova al di là del dominio dell'arte, è il tentativo di dimenticare che l'arte è solo una delle molte sfere, che il disfarsi del mondo e la sua inadeguatezza contano tra i presupposti della sua esistenza e della coscienza che essa ne trae. Questa sostanziale ipertensione dell'arte è tuttavia destinata a opprimere e sovraccaricare anche le sue forme. Esse devono produrre da sole ciò che un tempo si accettava come un semplice dato di fatto; così, le forme devono prima di tutto provvedere a stabilire le condizioni su cui basare la loro stessa efficacia aprioristica, procacciando per forza propria sia l'oggetto che il suo contesto ambientale. Non si dà più, per le forme, una totalità inclusiva: sicché non rimane ad esse che restringere drasticamente il campo del figurabile, e persino, onde appropriarsene, vanificarlo; oppure corre loro l'obbligo di provare polemicamente l'irrealizzabilità dell'oggetto necessario e insieme l'intima nullità dell'oggetto solamente possibile; ma in tal modo il fragile assetto del mondo si estende anche al dominio delle forme.

CAPITOLO SECONDO

Questi mutamenti in seno all'orientazione dei punti trascendentali sottomettono le forme artistiche a una dialettica filosofico-storica che tuttavia si attaglia alle forme in modi che differiscono a seconda della patria aprioristica dei singoli generi. Può accadere che la trasformazione riguardi solo l'oggetto e le condizioni della sua figurazione, lasciando inviolato il nesso decisivo che legittima la forma alla sua esistenza trascendentale; in tal caso si registrano mere variazioni di forma, che pur divergendo in tutti i particolari tecnici, tuttavia non sovvertono il principio originario della figurazione. Ma è anche possibile che a sollecitare direttamente il cambiamento intervenga l'onnivalente *principium stilisationis*, rendendo pertanto necessaria la corrispondenza tra le diverse forme artistiche e questa volontà estetica orientata in senso filosofico-storico. Non si tratta di un cambiamento della disposizione emotiva, al quale farebbe seguito la creazione di nuovi generi; siffatte forme artistiche hanno già fatto la loro comparsa nel corso dell'evoluzione dello spirito greco, ad esempio quando la problematizzazione dell'eroe e del destino diede vita al dramma senza tragedia di Euripide. Domina in tali drammi, come base dell'impulso a creare, la piena corrispondenza tra l'aprioristica indigenza del soggetto, il suo dolore metafisico e il luogo della forma, ossia quel luogo prestabilito *ab æterno* su cui ricade l'atto figurativo nella sua compiutezza. Ma il principio creativo dei generi, che è qui in questione, non richiede alcun cambiamento in seno alla disposizione emotiva; essa deve rimanere anzi immutata, al fine di attingere un obiettivo nuovo, essenzialmente diverso dai precedenti. Ciò significa che bisogna considerare sciolto anche l'antico parallelismo tra la struttura trascendentale della soggettività figuratrice e le forme apprestate nel mondo este-

riorizzato; significa che i fondamenti ultimi dell'atto figurativo hanno perso la loro patria.

Il romanticismo tedesco ha posto in stretta relazione i concetti di romanzo e di romantico, senza peraltro chiarire mai fino in fondo la natura di questo nesso. E ciò a buon diritto, dato che la forma del romanzo esprime, come nessun'altra, lo spaesamento trascendentale. Il convergere in un'unica direzione della storia e della filosofia della storia ebbe per la greicità la conseguenza di suscitare i modi dell'arte solo quando sulla meridiana dello spirito si poté leggere con precisione il giungere della loro ora, per quanto ognuno di essi dovette poi scomparire, quando gli archetipi del loro essere cessarono di sostare all'orizzonte. Dopo la greicità questa periodizzazione filosofica è andata perduta. I generi s'intrecciano qui in un groviglio inestricabile e diventano i segni della ricerca pura e spuria di obiettivi non più dati in modo chiaro e univoco; il sommarsi di essi sfocia nella totalità puramente storicizzata dell'empiria, dove si cercano, ed eventualmente si trovano, le condizioni empiriche (sociologiche) inerenti alle possibilità di sviluppo delle singole forme, ma dove il significato della periodicità, nel senso espresso dalla filosofia della storia, non si concentra più in nessun caso nei generi divenuti simboli e si può meglio decifrare ed esplicitare movendo dai consuntivi dell'epoca, anziché rintracciarlo in essi. Ma mentre alla minima oscillazione delle connessioni trascendentali l'immanenza plastica del senso deve sprofondare senza rimedio, ecco invece che all'essenza remota ed estranea alla vita è dato coronarsi della propria esistenza sciogliendo i sussulti più aspri in un velo che si stende leggero su questa stessa consacrazione, senza mai dissiparla del tutto. Con ciò la tragedia, ancorché mutata, ha mantenuto inviolata la sua essenza nel nostro tempo, mentre l'epopea ha dovuto scomparire cedendo il posto a una forma del tutto nuova, il romanzo.

Certo anche la completa trasformazione del concetto di vita e del suo rapporto all'essenza ha modificato la tragedia. Ed è cosa diversa se l'immanenza plastica del

senso dilegui con catastrofica chiarezza, affidando all'essenza un mondo puro e sereno, o se invece a bandire questa immanenza dal cosmo sia un incantesimo che si espande per gradi; se l'inquieta nostalgia tesa al suo riapparire rimanga viva senza mai cedere alla lucida disperazione; se bisogna supporre che quanto si è perduto attenda ansiosamente la parola risoltrice in ognuna di queste odierne apparenze così tozze e contorte; in altri termini: se l'essenza non può fabbricarsi un palcoscenico tragico coi tronchi abbattuti della foresta della vita, allora dovrà appiccarvi il fuoco, svegliando a breve esistenza di fiamma tutti i resti inerti d'una vita decaduta, o altrimenti dovrà volgere le spalle, in segno di duro diniego, a tutto questo caos, riparando in una sfera astratta di purissima essenzialità. È il rapporto che l'essenza intrattiene con una vita in sé priva di dramma a rendere necessaria la duplicità stilistica della nuova tragedia, i cui poli sono Shakespeare e Alfieri. La tragedia greca si situava oltre l'opposizione tra la prossimità della vita e l'astrazione, poiché la pienezza non implicava per essa il problema della vicinanza alla vita, né la trasparenza del dialogo comportava la revoca della sua immediatezza. Qualunque caso o necessità di tipo storico abbiano portato alla formazione del coro, il significato artistico della tragedia è questo: recare, di là da ogni vita, vitalità e pienezza all'essenza. Il coro poté dunque dar luogo a uno sfondo, adempiendo con ciò a una semplice funzione connettiva, simile all'atmosfera marmorea tra le figure in rilievo; ma esso è anche pieno di movimento e aderisce a tutti gli apparenti ondeggiamenti di un'azione che non nasce da uno schema astratto, poiché il coro può accoglierla in sé e restituirla, arricchita, al dramma. Il coro può far risuonare in ampie parole il senso lirico dell'intero dramma, può accogliere in sé, senza per questo disfarsi, sia le voci flebili imposte all'umana ragione dal contraddittorio tragico, sia i canti dell'alta sovrarazionalità del destino. Nella tragedia greca il protagonista e il coro emergono dal medesimo fondale essenziale, essi sono del tutto omogenei tra loro e pertanto possono adempiere, senza smembra-

re l'impianto drammatico, a funzioni completamente distinte; il coro può attrarre a sé tutta la lirica della situazione e del destino, rimettendo all'attore l'intera gamma delle parole e delle movenze provenienti dalla denudata dialettica tragica; eppure, a separare l'uno e l'altro non saranno che morbide sfumature. Né il coro né l'attore conoscono il pericolo di una vita fattasi vicina al punto da far saltare la forma drammatica, e ciò neppure come remota possibilità: perciò entrambi possono espandersi fino ad attingere una pienezza non schematica, sebbene prescritta aprioristicamente.

La vita non è scomparsa in modo organico dal nuovo dramma, piuttosto può esserne stata bandita. Ma proprio un tale provvedimento, messo in atto dai classicisti, comporta il riconoscimento non soltanto dell'essere, ma anche del potere di ciò che viene proscritto. Esso è presente in ogni parola e in ogni gesto, i quali ingaggiano una gara densa d'angosciosa autoesaltazione per tenersene lontani e incontaminati; ma è ancora la vita, invisibile e ironica, a guidare lo spoglio e calcolato rigore di una costruzione che è frutto d'astratto apriorismo: a renderla concisa o contorta, trasparente o astrusa. L'altra tragedia consuma la vita. Presenta sulla scena i suoi eroi al modo di uomini vivi, posti in mezzo a una massa semplicemente vivente, e sull'onda di un'azione resa confusa dal gravame della vita, la chiarezza del destino deve accendersi per gradi; il suo fuoco deve ridurre in cenere tutto ciò ch'è puramente umano, di modo che la vita insignificante del mero individuo si disfaccia nel nulla; ma nel contempo gli affetti che informano lo spirito eroico devono bruciare di passioni tragiche e rifonderle in eroi senza scorie. Con ciò, l'eroismo è diventato polemico e problematico: essere eroi non è più la forma d'esistenza naturale in seno alla sfera dell'essenza; l'eroismo è piuttosto un'autoelevazione sull'elemento puramente umano, sia esso appartenente alla massa ovvero ai propri istinti. Il problema gerarchico della vita e dell'essenza, che il dramma greco trattò come un apriori fornito di virtù plasmatrici, e che pertanto non divenne mai oggetto di un atto figurativo, si

trova ad essere invischiato nello stesso processo tragico; esso scinde il dramma in due metà affatto eterogenee, connesse l'una all'altra solo dal reciproco negarsi ed escludersi: connessione polemica, dunque, e – squilibrando proprio le basi di questo dramma – intellettualistica. Ma l'ampiezza prestabilita di queste fondamenta, nonché il lungo itinerario che l'eroe deve percorrere all'interno della sua anima per ritrovarsi in quanto eroe, contraddicono alla snellezza che la forma impone alla costruzione drammatica e l'avvicinano alle forme epiche; proprio come l'accentuazione polemica dell'eroismo (anche nella tragedia astratta) ha come necessaria conseguenza lo sviluppo di una lirica soffocata da eccessivo lirismo.

Tale lirica ha tuttavia anche un'altra sorgente, anch'essa derivata dal rapporto alterato tra l'essenza e la vita. Il tramonto di una vita latrice di senso ebbe per i Greci l'effetto non già di annullare, ma solo di trasportare in un'altra atmosfera la mutua vicinanza e la parentela degli uomini. Ciò nonostante, ogni figura mantiene la stessa distanza dall'onnireggente, dall'essenza, sì che le une s'intrecciano alle altre con le radici più profonde; tutte si comprendono tra loro, perché parlano la stessa lingua; confidano l'una nell'altra – e foss'anche come nemici mortali – perché tutte, in egual modo, convergono verso lo stesso centro, muovendosi al ritmo di un'esistenza improntata alla medesima essenza. Ma quando l'essenza, come avviene nel nuovo dramma, riesce a manifestarsi e ad affermarsi solo dopo l'agone con la vita per la supremazia gerarchica; quando ogni figura reca in sé il senso di questa contesa quale presupposto della propria esistenza o mobile elemento del suo essere, allora ognuna delle *dramatis personæ* deve legarsi al destino natale in forza del proprio filo; deve originare da uno stato d'insopprimibile solitudine e poi affrettarsi, frammezzo ad altri solitari, verso il tragico, definitivo isolamento; allora ogni parola tragica si spegnerà senza sortire alcun senso e l'azione tragica non potrà mai caricarsi di una risonanza adeguata. Ma sul piano del dramma, la solitudine è alquanto paradossa-

le: essa è l'autentica essenza del tragico, giacché l'anima, autocostruitasi nel segno del destino, può avere fratelli celesti, ma nessun compagno di viaggio. La forma di espressione drammatica – il dialogo – presuppone tuttavia un elevato regime di comunanza tra questi solitari, e ciò allo scopo di mantenere un impianto polifonico, ossia un'impronta realmente dialogica, drammatica. La lingua dell'assoluta solitudine è lirica e predilige il monologo; nel dialogo l'aspetto incognito dell'anima del dramma viene alla luce con troppa forza e così straborda, andando a gravare sull'univocità e sulla nettezza del discorso e della replica. Questa solitudine è più profonda di quella che imponeva la forma tragica, ovvero il rapporto al destino (la forma nella quale hanno già vissuto gli eroi greci): essa stessa deve farsi problema e porre al suo posto, approfondendolo e complicandolo, il problema tragico. Non possiamo assimilare questa solitudine alla pura ebbrezza di un'anima che, stretta dal destino, s'è sciolta in canto; vi è in essa anche lo strazio della creatura che aspira ardentemente alla comunità ed è condannata all'isolamento. Questa solitudine congeda da sé nuovi problemi tragici, tra cui il vero e proprio problema della nuova tragedia – la fiducia. Rivestita di vita ma colma di essenza, l'anima del nuovo eroe non capirà mai che la vita non necessariamente accoglie sotto il suo mantello anche la stessa essenzialità; essa sa di un'uguaglianza estesa a tutti coloro che si sono ritrovati e non può persuadersi che un tale sapere non sia originato da questo mondo, che l'intima certezza che lo innerva non possa tuttavia offrire alcuna garanzia circa la sua pretesa di costituire la vita; quest'anima sa dell'idea del suo Sé, la quale, animandola, le si rivela vivente; ciò la induce a credere che quest'umano brulichio raccolto attorno a sé non sia che un'assurda farsa carnevalesca dove, non appena l'essenza pronuncia una parola, le maschere cadono e dei fratelli sconosciuti devono abbracciarsi a vicenda. Tutto questo le è noto e lo cerca: ritroverà se stessa come destino, in solitudine. Ma all'estasi di questa autoappropriazione si mescola l'afflizione, dai toni insieme ac-

cusatori ed elegiaci, per il modo in cui vi è giunta: l'anima è delusa da una vita rivelatasi men che una caricatura di ciò che la saggezza del destino le aveva annunciato con sì penetrante chiarezza, e dalla cui fede essa aveva tratto la forza per imboccare da sola la sua strada, nell'oscurità. Questa solitudine non è solo drammatica, ma anche psicologica; essa infatti non forma soltanto l'apriori di tutte le *dramatis personæ*, ma regola al tempo stesso l'esperienza immediata che trasforma l'uomo in eroe; da ultimo, se la psicologia del dramma non deve restare allo stato di materia grezza, allora potrà esprimersi unicamente come lirismo dell'anima.

La grande epica configura la totalità estensiva della vita; il dramma la totalità intensiva dell'essenzialità. Con ciò, posto che l'essere abbia perduto quella totalità sensibilmente presente e capace di organizzarsi in modo spontaneo, il dramma può comunque incontrare, nel suo apriorismo formale, un mondo forse problematico, ma ciò nonostante in sé definitivo e onnicomprensivo. Per la grande epica questo è impossibile. La grande epica considera ogni effettiva situazione mondana alla stregua di un principio ultimo; sotto il rispetto decisivo e determinante del suo fondamento trascendentale, essa è empirica; a volte le riesce di accelerare il ritmo della vita, di condurre ciò che è latente e ancora abbozzato a uno sbocco utopico ad essa immanente, ma giammai, partendo dalla forma, potrà vincere la vastità e la profondità, la pregnanza pragmatica, la ricchezza e l'ordinata disposizione insite nella vita storicamente articolata. Ogni tentativo di edificare un'epica veramente utopica è destinato a naufragare, giacché esso dovrà oltrepassare, oggettivamente o soggettivamente, il dominio empirico e quindi trascendere nell'elemento drammatico o in quello lirico. E questo trascendimento non sarà mai fruttuoso per l'epica. Forse ci furono tempi – singole favole conservano frammenti di questi mondi scomparsi – in cui ciò che oggi si acquisisce solo per via utopica si offriva concretamente in immagini visionarie; e gli epici di quei tempi non dovettero abbandonare l'empiria per rappresentare nel trascendente l'unica

realtà esistente. Sì, costoro potevano considerarsi semplici narratori di avvenimenti, così come i creatori assiri di quegli esseri ancestrali alati si ritenevano per certo – e a ragione – dei naturalisti. Ma già in Omero il trascendente è intessuto all'esistenza terrena in guisa indissolubile, e la sua inimitabilità riposa proprio sulla riuscita integrale di quella immanenza.

Il vincolo indissolubile con l'esser qui e così della realtà, questa frontiera decisiva tra epica e dramma, è una conseguenza necessaria dell'oggetto dell'epica: la vita. Mentre infatti la semplice posizione del concetto di essenza conduce alla trascendenza, per cristallizzarsi in un essere nuovo e superiore ed esprimere in tal modo, attraverso la propria forma, un dover-essere che nella sua realtà morfogenetica rimane indipendente dai dati contenutistici dell'ente come tale, il concetto di vita, per contro, nega un siffatto carattere di oggettività alla trascendenza così intercettata e coagulata. Grazie alla forza delle forme, i mondi dell'essenza si tendono oltre l'esistenza, e le possibilità interne a questa forza ne improntano modi e contenuti. I mondi della vita si arrestano invece qui: le forme si limitano ad assumerli e a figurarli, a ricondurli al loro senso innato. Qui il ruolo delle forme non è che quello svolto da Socrate nella nascita dei pensieri, ed esse non potranno mai evocare niente, nella vita, che non vi fosse già radicato. Il carattere da cui origina il dramma – e questo è solo un altro modo di esprimere la stessa situazione – è l'io intelligibile dell'uomo, quello dell'epica è l'io empirico. Bandita dalla vita, l'essenza trova asilo nella disperata intensità del dovere: questo può oggettivarsi nell'io intelligibile sotto forma di psicologia normativa dell'eroe, mentre nell'io empirico esso rimane un semplice dovere. La sua forza è di tipo puramente psicologico, come quella degli altri elementi dell'anima; la definizione della sua meta segue dei criteri empirici, come le altre aspirazioni rese possibili dall'uomo o dall'ambiente; i suoi contenuti sono storici, come quelli prodotti dal corso dei tempi, e strapparli al terreno in cui sono cresciuti è impossibile: potranno appassire, ma giammai ridestarsi a

una nuova, eterea esistenza. Il dovere uccide la vita, e l'eroe drammatico si cinge degli attributi simbolici di quella vita percettibilmente apparente solo per officiare la cerimonia simbolica di una morte divenuta percettibile visione della trascendenza entificata. Per contro, gli uomini dell'epica devono vivere, altrimenti l'elemento di cui sono depositari, e che li avvolge e li colma, si smembra o si atrofizza. (Il dovere uccide la vita, e ogni concetto esprime un dovere dell'oggetto: sicché il pensiero non può mai pervenire a una effettiva definizione della vita, e forse è questa la ragione per cui la filosofia dell'arte è tanto più adeguata alla tragedia che all'epica.) Il dovere uccide la vita, e un eroe dell'epopea, costruito in base al dover-essere, sarà sempre e soltanto l'ombra di un uomo che vive nella realtà storica; ne sarà l'ombra, mai l'archetipo, e il mondo consegnatogli in termini di esperienza immediata e d'avventura non sarà che un abbozzo rarefatto dell'effettualità, mai il suo nocciolo e la sua essenza. La stilizzazione utopica dell'epica può solo fabbricare distanze, ma queste distanze rimangono quelle tra empiria ed empiria, e la lontananza, col suo dolore e la sua altezza, ha il solo effetto di volgerne il tono in senso retorico; certo, essa può attingere i frutti più belli di una lirica elegiaca, ma nella mera disposizione delle distanze non si potrà mai svegliare a vita attiva un contenuto capace di oltrepassare l'essere e farsi autocratica realtà. Che questa distanza accenni a muovere avanti ovvero indietro, che indichi l'alto o il basso rispetto alla vita, in ogni caso non si tratta affatto della creazione di una nuova realtà, ma solo di un riflesso soggettivo di ciò che è già esistente. Gli eroi di Virgilio conducono una fredda e pacata esistenza d'ombre, nutrita col sangue di un nobile fervore che ha sacrificato se stesso in nome di ciò che è dileguato per sempre. Del pari, la monumentalità di Zola è solo un monotono commuoversi di fronte alla variegata ma dominabile ramificazione di un sistema di categorie sociologiche, il quale presume di comprendere senza residui la vita del suo presente.

C'è una *grande* epica, ma il dramma non ha mai biso-

gno di questo attributo e deve affidarsi costantemente a se stesso. Il cosmo del dramma, infatti, di per sé colmo di sostanza e da questa reso pregnante, non conosce alcun contrasto tra l'intero e il dettaglio, alcuna contrapposizione tra l'occasione e il sintomo: per il dramma l'esistenza fa tutt'uno con la realtà del cosmo, esistere significa per esso cogliere l'essenza, possederne la totalità. Ma col concetto di vita, tuttavia, non è posta in pari tempo la necessità della sua totalità; alla vita, infatti, pertiene tanto la relativa indipendenza, propria a ciascun vivente in sé compiuto, rispetto ai vincoli che lo allontanano da questa condizione, come pure la relativa inevitabilità e indispensabilità di siffatti vincoli. Per cui si possono dare forme epiche, il cui oggetto non è la totalità della vita, bensì un dettaglio, una frazione viva d'esistenza. Ma questo significa che per l'epica il concetto di totalità non nasce dalla virtù generatrice delle forme, ossia non è, come nel dramma, un concetto trascendentale, ma è un concetto di tipo empirico-metafisico, il quale riunisce in sé, senza soluzione di continuità, trascendenza e immanenza. La cosa si spiega col fatto che a differenza del dramma, dove la soggettività figuratrice è solo – vista nella prospettiva dell'opera – un concetto limite, una specie di generica coscienza, nell'epica soggetto e oggetto non coincidono ed anzi convivono nell'opera chiaramente e nettamente distinti; e poiché da un oggetto empiricamente conformato segue un soggetto figuratore di tipo empirico, quest'ultimo non potrà mai assurgere a fondamento e garanzia della totalità del mondo manifesto. La totalità può risultare con vera evidenza solo dalla capacità contenutistica dell'oggetto: essa è metasoggettiva, trascendente, è una rivelazione e una grazia. Soggetto dell'epica è sempre l'uomo empirico della vita, ma l'arroganza creativa con la quale egli signoreggia la vita si trasforma, nella grande epica, in umiltà, in atteggiamento contemplativo, in muto stupore al cospetto di un senso che emana fulgore e che a lui, uomo semplice immerso in un'esistenza comune, s'è reso visibile, nella vita stessa, in un modo così inatteso e spontaneo.

Il soggetto delle forme epiche minori si pone davanti al suo oggetto con più spiccato spirito sovrano e autocratico. Ora – e qui non può prodursi, e non deve, neppure per accenni, un sistema delle forme epiche – che il narratore osservi col freddo e superiore stile del cronista l'opera stupefacente del caso, la quale, sconvolgendo le sorti degli uomini, appare loro insensata e distruttrice, mentre a noi lettori procura quel diletto che nasce dalla visione degli abissi; o che commosso elegga a unica realtà un piccolo angolo di mondo – fiorente, ordinato giardino accerchiato dai caotici e sconfinati deserti della vita; o che infine, emozionato e rassegnato, lasci apprendere l'irripetibile e profonda vicenda umana entro un destino saldamente strutturato e oggettivato; ebbene, malgrado tutto ciò sarà sempre la sua soggettività a staccare una parte dalla smisurata infinità dell'accadere universale e a conferirle una vita autonoma, onde l'intero, da cui quella vita fu dedotta, rifulge interiormente solo quale sensazione e pensiero delle *dramatis personæ*, come un telaio che continui a filare automaticamente trame causali lacerate, come il riflesso, nel chiuso mondo dell'opera, di una realtà a sé stante. La pregnanza di queste forme epiche è con ciò di tipo soggettivo: il poeta ha trasposto una porzione di vita in uno scenario che ne marca e ne accentua il distacco dalla totalità della vita; del pari, scelta e delimitazione recano nell'opera stessa il marchio che attesta la loro origine dalla volontà e dal sapere del soggetto – e la natura di queste forme è più o meno lirica. La relativa autosufficienza e capacità connettiva che caratterizza gli esseri viventi e le loro altrettanto vive – in sé organicamente costrutte – combinazioni può venir revocata, cioè elevata a forma, qualora una posizione cosciente da parte del soggetto creatore dell'opera metta in evidenza un senso, la cui linea immanente irraggi proprio dall'esistenza isolata di questa porzione di vita. Figura e limite sono imposti dall'atto formatore del soggetto: questa sovranità, che si esercita attraverso il pieno controllo sulla creazione dell'oggetto, è la lirica peculiare alle forme epiche prive di totalità. Questa liri-

ca rappresenta qui l'ultima unità epica; essa non è la voluttà di un io che si è isolato per porre se stesso al centro di una contemplazione libera da qualsiasi altro oggetto, né lo sciogliersi dell'oggetto nel flusso delle sensazioni e degli umori; questa lirica, nata dalla norma e creatrice di forme, è alla base dell'esistenza di ogni figurazione. Pure, assieme all'importanza e al peso di quel ritaglio di vita, dovrà crescere di pari passo l'immediata, scrosciante energia di questa lirica; l'equilibrio dell'opera dipende dall'accordo che si instaura tra il soggetto che compone e l'oggetto da lui esternato e con ciò stesso innalzato. Nella novella – questa forma d'isolata singolarità e problematicità della vita – l'elemento lirico deve restare rigorosamente celato dietro le linee severe di avvenimenti rilevati a colpi di scalpello: qui la lirica è ancora frutto di una scelta pura: l'arbitrio stridente di un caso insieme benefico e micidiale, che sprofonda senza fine e senza motivo nell'abisso, può essere bilanciato solo da una sua comprensione chiara e senza commenti, puramente oggettiva. Tra le forme d'arte varia, la novella è la più schietta: il senso ultimo d'ogni plasmare artistico vi si esprime come stato d'animo, come senso sostanziale dell'atto figurativo, ma proprio per questo, tuttavia, tali modi risultano astratti. Nell'osservare l'insensatezza nella sua nudità senza attenuanti, il potere avvincente di questo sguardo impavido e disperato le conferisce il crisma della forma: l'insensatezza, proprio come tale, diventa figura: confermata, revocata e redenta dalla forma, è diventata eterna. Così, tra la novella e le forme epico-liriche non v'è che un salto. Appena la forma ha elevato alcunché fino al senso anche sotto il rispetto del contenuto, esso è diventato con ciò significativo, sia pure in un senso relativo; a questo punto, il soggetto, fattosi muto, deve lottare per le sue stesse parole, le quali gettano un ponte tra il senso relativo dell'avvenimento figurato e l'assoluto. Nell'idillio questa lirica si fonde ancora quasi completamente con i contorni degli uomini e delle cose; ma è proprio l'idillio a conferire a questi contorni la delicatezza e la levità d'una quieta segregazione, il bea-

to distacco dalle tempeste che infuriano all'esterno. Solo quando l'idillio trascende a epopea, come nei « grandi idilli » di Goethe e di Hebbel, quando è la vita intera, con tutti i suoi pericoli, benché smorzati e domati da remote lontananze, a prender parte attiva in seno all'accadere stesso, solo allora dovrà risuonare la voce del poeta e la sua mano frapporte salvifiche distanze: non per questo, però, la vittoriosa felicità dei suoi eroi si volge nell'indegno appagamento di quanti rifuggono con viltà l'estrema, pressante vicinanza di una miseria non già dominata ma semplicemente evitata; né pericoli e palpiti, dietro i quali opera la totalità della vita, divengono smorti schemi, in cui l'esultanza della salvezza è ridotta a una farsa meschina. E questa lirica cresce e sgorga in limpida e fluente espressione universale là dove l'accadimento nella sua oggettività epicamente obiettivata è detentore e simbolo di un sentimento infinito; dove l'eroe è un'anima e la sua azione è nostalgia – *chante-fable* chiamai una volta questa forma, parlando di Ch.-L. Philippe;¹ dove l'oggetto, ossia l'evento figurato, rimane e deve rimanere un che di sporadico, ma dove nell'atto immediatamente vissuto, che accoglie e irraggia l'evento stesso, è deposto il senso ultimo della vita intera, la forza poetica latrice di senso e soggiogatrice di vita. Ma anche questa forza è una forza lirica: è la personalità stessa del poeta, la quale fa risuonare – padroneggiando gli avvenimenti alla stregua di strumenti – la propria spiegazione, consapevole e autoritaria, del senso del mondo, e tuttavia senza carpire agli eventi, che ne sono i custodi, il senso della parola segreta; oggetto del figurare non è la totalità della vita, ma il modo in cui il poeta, che calca il palcoscenico della figurazione nella sua grandezza di soggetto empirico – come pure nei limiti stretti della sua condizione creaturale –, si pone di fronte a questa totalità, vale a dire apprezzandola o rigettandola.

D'altra parte, anche se il soggetto ha annullato l'og-

¹ G. Lukács, *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna, SE, Milano 1991, p. 162. [N.d.T.]

getto, diventando per ciò stesso signore incontrastato dell'essere, non per questo esso è in grado di organizzare, a partire da sé, la totalità della vita, la cui natura, conformemente al suo concetto, è estensiva: e per quanto alto il soggetto si libra sopra i suoi oggetti, ciò che acquisirà in tal guisa come possesso sovrano saranno sempre e comunque singoli oggetti, e da una tale somma non risulterà mai una effettiva totalità. Ma anche questo soggetto umoristicamente elevato rimane un soggetto empirico, e la sua dinamica figurativa si risolve in una presa di posizione nei confronti di oggetti, che nondimeno gli sono essenzialmente omogenei; similmente, il cerchio che egli traccia attorno a ciò che, al modo di un mondo, ha selezionato e perfezionato, indica soltanto i confini del soggetto, e non già quelli di un cosmo che in qualche maniera si mostri in sé completo. L'umorista ha un'anima assetata di una sostanzialità più genuina di quella che potrebbe offrirgli la vita; pertanto egli manda in frantumi forme e limiti della fragile totalità vitale, onde attingere all'unica vera fonte della vita – l'io puro, dominatore del mondo. Ma nel crollo del mondo dell'oggetto, anche il soggetto è divenuto frammento; a persistere è il solo io, per quanto anche la sua esistenza si disfi nell'insofferente autogenerazione di un mondo di macerie. Questa soggettività vuol figurarsi ogni cosa, ma, appunto per questo, può riflettere solo il dettaglio.

Ecco il paradosso della soggettività della grande epica, il suo «perdere per vincere»: ogni soggettività creatrice diventa lirica, e solo in quanto si dispone alla mera accettazione e umilmente si trasforma in un puro organo atto ad accogliere il mondo, solo a questa condizione essa partecipa della grazia: della rivelazione dell'intero. È il balzo dalla *Vita nuova* alla *Divina Commedia*, dal *Werther* al *Wilhelm Meister*; è il salto spiccato da Cervantes allorché, meravigliando se stesso, diede voce all'umorismo universale del *Don Chisciotte*, mentre le voci magnificamente sonore di Sterne e Jean Paul non offrono che riflessi soggettivi di un segmento di mondo affatto soggettivo, dunque limitato, ristretto e

arbitrario. Questo non è un giudizio di valore, ma un apriori inteso a determinare un genere: considerata nella sua interezza, la vita non presenta in sé alcun centro trascendentale e non tollera che una sua cellula possa vantare un dominio su di lei. Solo quel soggetto che, ben separato dalla vita e dall'empiria da cui questa necessariamente è affetta, troneggi sul vertice puro dell'essenzialità quale depositario della sintesi trascendentale, solo quel soggetto saprà celare e custodire entro la sua struttura tutte le condizioni della totalità, tramutando così i suoi confini nei confini del mondo. Ma un tale soggetto non ha diritto di cittadinanza in seno all'epica: epica è vita, immanenza, empiria, e il *Paradiso* di Dante è più affine all'essenza della vita che non la traboccante pienezza di Shakespeare.

La forza sintetica propria alla sfera dell'essenza prende corpo nella totalità costruttiva del problema drammatico: c'è un elemento necessario che scaturisce dal problema stesso e che acquista esistenza, sia esso anima o avvenimento, dai suoi rapporti col centro; la dialettica immanente a questa unità conferisce ad ogni singola apparenza – a seconda della sua distanza dal centro e della sua importanza rispetto al problema – l'essere che le spetta. Non è possibile esprimere qui questo problema, perché in esso è l'idea concreta dell'intero, e perché solo la consonanza di tutte le voci è capace di esaltare la ricchezza di contenuti che vi si cela. Ma sul piano della vita, il problema è un'astrazione; nel nesso tra una figura e un problema, tutta la ricchezza vitale che caratterizza la prima è destinata a perdersi, e così ogni evento della sfera della vita deve atteggiarsi, in rapporto al problema, in modo allegorico. Nelle *Affinità elettive*, che Hebbel a ragione definiva «drammatiche», la superiore arte di Goethe ha un bel l'accordare e soppesare ogni cosa in rapporto al problema centrale: né le anime convogliate fin dappprincipio lungo gli stretti canali del problema godono di un'esistenza reale, né l'azione, perfettamente ritagliata sul problema, giunge a coronamento nell'intero; sicché, per riempire i graziosi ma insufficienti ricettacoli di

questo piccolo mondo, il poeta è obbligato a introdurre elementi estranei, e quand'anche i risultati fossero ovunque tanto felici, quanto quelli raggiunti in singoli momenti della parte più esterna del ritmo dell'arrangiamento, ciò nondimeno non potrebbe sortirne alcuna totalità. E la concentrazione « drammatica » del *Nibelungenlied* è un felice errore che Hebbel ha commesso *pro domo sua*: lo sforzo disperato di un grande poeta volto a salvare, in un mondo mutato, la franante unità epica di una materia realmente epica. La figura sovrumana di Brunilde è già scaduta a un miscuglio di donna e valchiria e Gunther, fiacco pretendente, perde vigore in un ruolo incerto e problematico; del pari, nella figura del cavaliere Sigfrido, l'uccisore di draghi, sopravvivono solo isolati motivi favolistici. La salvezza è risolta qui in termini di fedeltà e vendetta, il problema di Hagen e Crimilde. Ma 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. Nell'azione dell'Iliade – senza inizio e senza fine – un cosmo conchiuso fiorisce a vita onnicomprensiva; dietro una facciata artificialmente membrata, l'unità del *Nibelungenlied*, frutto di manifesta composizione, nasconde vita e putrescenza, castelli e rovine.

CAPITOLO TERZO

Epopea e romanzo, le due obiettivazioni della grande epica, si distinguono non per l'orientamento che ispira l'atto figurativo, ma per il modo in cui la filosofia della storia connota i dati in vista della figurazione. Il romanzo è l'epopea di un'epoca in cui la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile e la viva immanenza del senso diventa problematica; un'epoca in cui, tuttavia, persiste la disposizione emotiva alla totalità. Sarebbe superficiale e artificioso cercare i soli contrassegni decisivi di un genere nel verso e nella prosa. Tanto per l'epica come per la tragedia, il verso non è l'elemento costitutivo fondamentale, ma piuttosto un sintomo profondo, un acido che ne incide l'intima essenza per manifestarla nel modo più appropriato e più autentico. Il verso tragico è aspro e severo, isolante e distanziante. Esso avvolge gli eroi di tutta la profonda solitudine che giunge loro dalla forma, impedendo l'insorgere di altre situazioni che non siano quelle della lotta e della distruzione; nella sua lirica può risuonare la disperazione e l'ebbrezza che accompagnano l'eroe dall'inizio alla fine del suo cammino, può scintillare l'incommensurabilità dell'abisso sul quale oscilla l'essenza, ma giammai – benché la prosa, talvolta, l'ammetta – potrà imporsi un'intesa puramente umana e psichica tra le figure, né la disperazione si farà mai elegia e l'ebbrezza nostalgia delle proprie altitudini; l'anima non potrà mai misurare, cedendo a psicologica vanità, il proprio abisso, né ammirarsi compiaciuta sullo specchio della sua profondità. Il verso drammatico – così, all'incirca, ne scrisse Schiller a Goethe – smaschera tutte le trivialità dell'invenzione tragica, esso possiede un rigore e un peso specifici, in virtù dei quali niente di quanto assomigli alla vita – il che è un altro modo di esprimere l'elemento drammaticamente triviale – può sussistere: alla prova di forza offerta dalla lingua e dal contenuto, la disposi-

zione triviale dovrà accusare il colpo e cedere il passo. Anche il verso epico spalanca distanze, ma nella sfera vitale le distanze significano beatitudine e levità, rilassano i vincoli che indegnamente avvinghiano uomini e cose, sollevano quella cupezza oppressiva che aderisce alla vita presa in sé e per sé, e che solo in taluni momenti felici si dirada, quegli stessi momenti che grazie all'effetto distanziante del verso epico dovranno disporsi sullo stesso piano della vita. Qui, dunque, l'efficacia del verso risulta invertita, proprio perché le sue conseguenze immediate – estirpazione della trivialità e approssimazione all'essenza autentica – sono identiche. Il triviale, infatti, pertiene alla sfera della vita, all'epica: la pesantezza è per quest'ultima ciò che la levità era per la tragedia. La garanzia oggettiva che il pieno distacco dall'elemento vitale non si traduce in nessun caso in vuota astrazione dalla vita, bensì in acquisto d'esistenza da parte dell'essenza, è data dal fatto che queste eteree figurazioni assumono e conservano una consistenza: una volta che il loro essere sia divenuto, di là da ogni confronto con la vita, più colmo, più pregnante e più importante d'ogni concepibile nostalgia di pienezza, appare allora tangibilmente evidente che la stilizzazione tragica è giunta ad effetto; in tal modo ogni levità o scorritura, quando ovviamente non sia connessa al concetto di un meccanismo senza vita, dimostra che una disposizione normativamente tragica non c'era: in ogni finezza psicologica e in ogni lirica levigatura delle singole invenzioni si rivela la trivialità dell'opera.

Ma per la vita pesantezza significa: latenza del senso, irretimento 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, valutando in base alla forma, non è che trivialità. Il sussistere beato della totalità della vita è sospeso all'armonia

prestabilita del verso epico: il processo prepoetico, in base al quale tutta la vita è trasformata in senso mitico, ha già purificato l'essere di ogni triviale pesantezza, e nei versi di Omero si schiudono le gemme destinate a fiorire in questa primavera. Ma il verso può imprimere solo una lieve spinta alla fioritura, può cingere della corona della libertà solo quanto s'è sciolto da tutti i vincoli. Ora, se l'atto del poeta consiste nel riesumare il senso sepolto, se i suoi eroi devono anzitutto forzare le loro segrete e conquistare a prezzo di dure lotte o difficili peregrinazioni la patria immaginaria di un'agognata libertà dal gravame terrestre, allora la potenza del verso – coprendo l'abisso con un tappeto di fiori – non sarà sufficiente a trasformare questo intervallo in un sentiero praticabile. Perché la levità della grande epica è solo l'utopia del momento storico nella sua concreta immanenza, e l'estasi plasmatrice che il verso conferisce ai suoi elementi costitutivi dovrà strappare all'epica tutto il suo potenziale asoggettivo e totalizzante: deve mutarla in idillio o in gioco lirico. Solo eliminando i ceppi che la trascinano verso il basso, la levità della grande epica diventa valore e potenza creatrice di realtà. La schiavitù obliata nei bei giochi di una fantasia divenuta libera o in quelle fughe rassegnate verso isole beate, non rilevabili sulla carta del mondo oppresso dalla trivialità, non porterà mai alla grande epica. In tempi ai quali non sia più concessa tale levità, il verso è bandito dalla grande epica, ovvero diventa improvvisamente e involontariamente lirico. Così, solo alla prosa è dato abbracciare, con pari vigore, il lauro e il dolore, la lotta e l'incoronazione, il cammino e la consacrazione; solo la sciolta flessibilità e la compattezza aritmica della prosa riesce a stringere insieme, con pari forza, le catene e la libertà, la pesantezza ereditata e la conquistata levità di un mondo, il cui senso ritrovato s'irraggia adesso nell'immanenza. Non è un caso se la levità dolorosa della grande epica è scaturita dalla dissoluzione di una realtà che nella prosa di Cervantes si scioglie in canto, laddove la danza serena del verso ariostesco rimaneva un gioco, una lirica; e non è un caso se l'epico Goethe

ha fuso i suoi idilli in versi, scegliendo invece la prosa del *Meister* per esprimere la totalità. Se nel mondo della distanza ogni verso epico diventa lirico – i versi del *Don Giovanni* e dell'*Onegin* si associano qui a quelli dei grandi umoristi – è perché il verso ha la capacità di rendere manifesto quanto è celato, e la distanza che il passo misurato della prosa copre artificiosamente, approssimandosi gradualmente al senso, si mostra ora nella sua dileggiata e calpestata nudità, o come un sogno dimenticato nella rapida fuga dei versi.

Anche i versi di Dante, pur essendo più lirici di quelli di Omero, tuttavia non sono lirici: essi condensano l'epopea unificandola al tono della ballata. Nel mondo di Dante l'immanenza del senso della vita è, sì, presente e puntuale, ma nell'aldilà: è la perfetta immanenza del trascendente. Nel mondo della vita ordinaria la distanza è elevata a un che d'insuperabile, ma oltre questo mondo, l'uomo smarrito ritrova la patria che lo attende dall'eternità; ogni voce che quaggiù risuoni solitaria, incontra colà un canto corale che l'accoglie trepidante, ne disfa la nota in un concerto e l'innalza, per questa via, sino all'armonia. Gravidato di distanze, questo mondo si espande dappertutto e caoticamente si agglutina, rendendosi ognora manifesto e visibile al di sotto della raggianti rosa celeste di un senso divenuto percettibile. Ogni abitante di questa patria dell'aldilà proviene da un mondo siffatto e vi è legato dalla forza inattaccabile del destino; ma costoro riconoscono questo mondo e ne scorrono con lo sguardo la fragilità e la pesantezza solo quando il cammino da essi intrapreso sia giunto alla fine ed abbia attinto per ciò stesso il culmine del senso; ogni figura canta il suo destino singolare e celebra l'avvenimento isolato in cui il suo compito si è infine chiarito: è la ballata. E come la totalità del trascendente edificio mondano costituisce l'apriori predefinito di ogni singolo destino, vale a dire la condizione di tutti i suoi significati, così la crescente capacità comprensiva di questo edificio, della sua struttura e della sua bellezza – è la grande esperienza vissuta da Dante nelle sue peregrinazioni – avvolge il tutto nell'u-

nità di un senso oramai rivelato: la conoscenza dantesca tramuta il singolo in elemento costitutivo dell'intero, le ballate diventano i canti di un'epopea. Ma solo nell'aldilà le distanze sono annullate e il senso del mondo si fa visibile e immanente. In questo nostro mondo, per contro, la totalità appare come sfaldata, oggetto di una brama senza fine; i versi di Wolfram o di Gottfried non sono che lirici ornamenti dei loro romanzi e l'artificio compositivo è il solo mezzo con cui il *Nibelungenlied* può mimare il modulo della ballata, senza con ciò attingere la pregnanza di una totalità onnicomprensiva.

L'epopea configura una totalità vitale in sé conchiusa, mentre il romanzo cerca di scoprire e ricostruire la celata totalità della vita per mezzo dell'atto figurativo. La struttura precostituita dell'oggetto – la ricerca essendo solo l'espressione soggettiva del fatto che tanto l'interezza oggettiva della vita quanto il suo rapporto ai soggetti non presenta elementi di trasparente armonia – fornisce la disposizione emotiva necessaria alla figurazione: la situazione storica reca in sé forre e abissi che devono essere inglobati nella figurazione, evitando che i mezzi impiegati per la composizione ne cancellino le tracce. In questo modo la linea emotiva fondamentale del romanzo, cioè l'elemento da cui esso trae la sua forma, si obiettivizza come psicologia degli eroi romanzeschi: si tratta di individui votati essenzialmente alla ricerca. E il fatto puro e semplice della ricerca mostra di suo che né fini né mezzi possono darsi in guisa immediata, ovvero che la loro datità psicologicamente immediata e inamovibile non dà luogo ad alcun riconoscimento evidente di connessioni effettivamente esistenti o di necessità etiche; la ricerca è con ciò solo un fatto psichico, che non ha bisogno di un necessario corrispettivo nel dominio degli oggetti o in quello delle norme. In altri termini: può trattarsi di crimine o di follia; e i confini che separano il crimine dall'asserito eroismo, la follia dalla saggezza maestra di vita, sono confini mobili, puramente psicologici, se è vero che anche nella spaventosa chiarezza di uno smarrimento divenuto evidente e disperato l'atto finale risalta sulla comune

realtà e se ne distacca. In questo senso, epopea e tragedia non conoscono nessun crimine, nessuna follia. Per esse il crimine, nel senso ordinario del termine, o non esiste affatto o è solo un punto fissato simbolicamente, che splende voluttuoso in lontananza: è il punto in cui il rapporto dell'anima al suo destino, cioè all'anelito che la sprona alla sua patria metafisica, diventa visibile. O l'epopea è il puro mondo dell'infanzia, in cui la violazione di norme saldamente consolidate attira a sé la necessaria vendetta, la quale, a sua volta, innescando un processo all'infinito, pretende d'essere vendicata; oppure realizza la compiuta teodicea, in cui crimine e pena, quali pesi di ugual misura tra loro omogenei, sono depositi sulla bilancia del Giudizio Universale. E nella tragedia il crimine o è un nulla, oppure è un simbolo; o è mero elemento dell'azione, richiesto e determinato dalla regolarità imposta dalla tecnica, oppure coincide con lo sgretolarsi delle forme poste al di qua dell'essenza, le porte attraverso le quali l'anima fa il suo ingresso in se stessa. L'epopea non sa niente della follia: questa parlerebbe infatti una lingua del tutto incomprendibile in un sovramondo che si va facendo perspicuo. Per la tragedia non problematica la follia può essere l'espressione simbolica della fine, paragonabile, quanto al significato, alla morte corporale o alla vivente mortificazione di un'anima che brucia nel fuoco essenziale dell'egoità. Crimine e follia obiettivizzano con ciò la perdita della patria trascendentale; tale perdita investe l'atto e l'anima, ossia, rispettivamente, l'ordine umano dei nessi sociali e l'ordine imperativo di un sistema di valori sovraperpersonali. Ogni forma è la soluzione di una dissonanza che giace al fondo della vita; nel mondo della forma il controsenso è ricondotto al posto che gli spetta e appare perciò depositario e condizione necessaria del senso. Il perdersi nel vuoto di profonde e genuine aspirazioni umane, come pure la possibilità di concepire l'umana inanità, costituisce il culmine del controsenso; ora, se identifichiamo in quest'ultimo il fattore portante di una forma, attribuendogli la capacità di risolvere e dissolvere la contraddizione e d'im-

porsi pertanto nella sua irrevocabile esistenza puntuale, ecco che all'interno di questa forma talune correnti potranno sfociare nel mare della pienezza, e tuttavia la scomparsa di obiettivi espliciti e la decisiva perdita di direzione di tutta la vita renderà necessario collocare le figure e gli avvenimenti a fondamento della costruzione, quali suoi apriori costitutivi.

Ove non siano dati obiettivi immediati, le concrezioni sociali, che l'anima incarnata incontra a mo' di proscenio e sostrato della sua attività tra gli uomini, perdono quell'evidenza che le radica in necessità sovrapersoneali e imperative; tali concrezioni sussistono come semplici entità; forse sono qualcosa di solido o forse qualcosa di marcio, ad ogni modo esse non recano in sé né il crisma dell'assoluto, né valgono quali naturali recipienti della straripante interiorità dell'anima. Le concrezioni formano il mondo della convenzione: un mondo alla cui onnipotenza si sottrae soltanto l'intimo dell'anima; un mondo che nella sua disordinata molteplicità è presente dappertutto e la cui rigorosa legalità, così nel divenire come nell'essere, diventa per il soggetto conoscente di necessaria evidenza; e tuttavia questo stesso mondo, proprio in forza della sua legalità, non può offrire né la direttrice del senso per un soggetto alla ricerca di un obiettivo, né può farsi materia – come immediatezza sensibile – per un soggetto impegnato nell'azione. 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. Ma per la poesia solo la sostanza gode di un'effettiva esistenza, e nella concomitanza conflittuale dei nessi compositivi possono collidere soltanto sostanze tra loro intimamente omogenee. La lirica può ignorare la fenomenizzazione della prima natura, e in forza di questa ignoranza costitutiva può creare una proteica mitologia della soggettività sostanziale: per essa esiste solo il grande attimo, all'interno del quale la significativa unità di natura e anima, o la loro altrettanto significati-

va divisione – la necessaria, affermata solitudine dell'anima –, sono diventate eterne: sottratta al cieco deflusso della durata, affrancata dalla fosca condizionalità che governa la moltitudine delle cose, la più pura interiorità dell'anima coagula, nell'attimo lirico, a mo' di sostanza, e la natura, straniera e inconoscibile, si addensa, spinta da una forza interiore, a formare un simbolo che s'illumina da cima a fondo. Ma solo negli attimi lirici si stabilisce questo rapporto tra l'anima e la natura. In caso contrario, la natura, a causa di questa sua estraneità al senso, si muta in una specie di pittoresco bugigattolo, stipato dei simboli di cui si serve la percezione poetica, la quale appare come irrigidita in una mobilità stregata, una condizione da cui solo la parola magica della lirica, placandola in una quiete significativamente agitata, potrà distoglierla. Solo per la lirica, infatti, questi attimi appaiono costitutivi e capaci d'imprimere una forma; solo nella lirica questa brusca vampata della sostanza rende improvvisamente leggibili gli originali scomparsi; solo nella lirica il soggetto che ha vissuto questa esperienza immediata diventa depositario unico del senso, diventa l'unica vera realtà. Il dramma si svolge in una sfera collocata al di là di questa realtà e per le forme epiche l'esperienza vissuta soggettivamente rimane confinata nel soggetto: diventa stato d'animo. La natura – spogliata della sua peculiare estraneità al senso, come pure dell'eccesso di senso della sua simbolica – diventa sfondo, quinta, voce d'accompagnamento: avendo perduto la sua autonomia, essa è ormai solo la proiezione di una essenzialità messa alla portata dei sensi – la proiezione di un'interiorità.

La seconda natura delle concrezioni umane non ha alcuna sostanzialità lirica: le sue forme sono troppo rigide per adattarsi all'attimo creatore di simboli; il contenuto sedimentato nelle sue leggi è troppo preciso per potersi affrancare da quegli elementi che la lirica destina alle occasioni saggistiche; e questi elementi sono talmente avulsi dalla grazia che informa le leggi, e la loro esistenza può tanto poco disporre di una valenza sensibile da quelle indipendente, che essi, sprovvisti di tale

legittimità, dovranno risolversi in nulla. Questa seconda natura non è, come la prima, silente, percettibile sensibilmente e insieme estranea al senso: in essa il senso si è irrigidito ed estraniato fino a formare un blocco compatto, incapace oramai di svegliare l'interiorità; essa è un calvario costellato di putrefatte interiorità; così – ammesso che ciò sia possibile – solo la rinascita metafisica della psichicità potrebbe rianimarla, una psichicità capace di creare questa natura oppure di conservarla nella sua esistenza originaria o imperativa; solo un evento del genere, e non già un'altra interiorità, potrebbe richiamarla alla vita. L'affinità tra la natura e le aspirazioni dell'anima è d'altronde troppo forte perché questa possa servirsene come di semplice materiale grezzo per la formazione degli stati d'animo, e tuttavia essa rimane troppo estranea per fornirne un'espressione acconcia. Rispetto alla prima, l'estraneità di questa natura, frutto della moderna concezione sentimentalistica della natura, è solo la proiezione di un'esperienza immediata, in base alla quale l'autogeno mondo circostante non è più, per l'uomo, casa natale, bensì carcere. Finché le concrezioni che l'uomo appresta per sé gli sono veramente acconce, queste formano la sua patria ingenta e necessaria; in lui non può sorgere alcuna nostalgia di una natura posta come vivente oggetto di ricerca e di scoperta. La prima natura, cioè la natura conforme alle leggi in cui opera la pura conoscenza e insieme la natura consolatrice richiesta ed espressa dal puro sentimento, non è che l'obiettivazione, condotta secondo le modalità della filosofia della storia, dell'estraneazione che si instaura tra l'uomo e le sue concrezioni. Dove la psichicità delle concrezioni non può più farsi immediatamente anima, dove le concrezioni stesse non appaiono più come addensamenti e ristagni d'interiorità, sempre pronti a riconvertirsi in un'anima, esse potranno sussistere solo acquistando un potere sugli uomini che le renda capaci di dominarli ciecamente e senza eccezioni. Alla conoscenza della forza che li soggioga gli uomini danno il nome di leggi, e la desolazione insita nell'onnipotenza e nella illimitata capacità di

estensione che le caratterizza traduce la conoscenza del concetto di legge nell'elevante ed elevata logicità di una necessità estranea agli uomini, eterna e immutabile. La natura delle leggi e la natura degli stati interiori derivano dallo stesso luogo dell'anima: essi presuppongono l'impossibilità di attingere una sostanza pregnante, l'impossibilità di reperire un oggetto costitutivamente acconcio al soggetto costitutivo. Nell'esperienza immediata della natura, il soggetto, che è l'unica realtà, dissolve l'intero mondo esterno in uno stato d'animo, e in tal modo, data l'inesorabile consustanzialità del soggetto contemplativo e del suo oggetto, esso stesso si fa stato d'animo; la pura volontà di conoscenza di un mondo purificato dalla volontà e dal desiderio trasforma il soggetto in un concentrato asoggettivo – insieme costruttivo e costruito – di funzioni gnoseologiche. E così dev'essere. Poiché il soggetto è costitutivo solo quando agisce dall'interno, ossia unicamente in quanto soggetto etico; in tal modo il soggetto può sottrarsi alla legge e allo stato interiore solo quando il teatro delle sue gesta e l'oggetto normativo delle sue azioni traggano origine dalla stessa materia che informa l'etica pura: quando il diritto e il costume s'identifichino all'eticità; quando, sul piano delle concrezioni, l'atto non richieda più psichicità di quanta se ne possa ricavare dall'azione. L'anima di un mondo siffatto non cerca di conoscere alcuna legge, poiché la legge è per l'uomo l'anima stessa e in ciascuna delle prove a cui è sottoposto egli scorgerà il medesimo volto della medesima anima. D'altra parte quello stesso gioco che permette di superare l'inumana estraneità del mondo mercé l'energia evocatrice d'interiorità del soggetto potrebbe apparire a quest'ultimo insignificante e superfluo: il mondo dell'uomo, che è qui in questione, è quello in cui l'anima, sia essa uomo, dio o demone, è di casa; l'anima trova in esso tutto ciò che le occorre e non ha bisogno di creare alcunché, né di vivificarlo: la sua esistenza è infatti ricolma del ritrovarsi, raccogliersi e formarsi di quanto le è dato per immediata affinità.

L'individuo epico, l'eroe del romanzo, nasce da que-

sta estraneità al mondo esterno. Finché il mondo è interiormente omogeneo, neppure gli uomini si distinguono qualitativamente fra loro: ci sono, sì, eroi e canaglie, anime timorate e delinquenti, ma perfino il maggiore degli eroi supera appena di una spanna la schiera dei suoi simili, e gli stolti possono udire e apprendere le parole piene di dignità pronunciate dai più saggi. Dunque una vita interiore è possibile e necessaria solo quando a differenziare gli uomini si spalanca un baratro invalicabile; quando gli dèi tacciono e né il sacrificio né l'estasi sono in grado di sciogliere la lingua dei loro segreti; quando il mondo delle gesta si stacca dagli uomini e si svuota a causa di questa stessa autonomia, essendo incapace di accogliere in sé il vero senso delle gesta, di instaurarvi il simbolo e risolverle in simboli: quando l'interiorità e l'avventura sono scisse per sempre l'una dall'altra.

A rigore, l'eroe dell'epopea non è mai un individuo. Fin dall'antichità si è considerato contrassegno essenziale dell'epos il fatto che il suo oggetto non è un destino personale, ma il destino di una comunità. E ciò a buon diritto, dato che dalla gravidanza e compiutezza proprie al sistema di valori che determina il cosmo epico si genera un'inezienza troppo organica perché una parte vi si possa isolare a tal punto in se stessa e installarsi tanto saldamente da riscoprirsi poi come interiorità e diventare personalità. L'onnipotenza dell'etica, che pone l'unicità e l'inimitabilità di ogni anima, è ancora remota ed estranea a questo mondo. E se è la vita in quanto vita a trovare in se stessa un senso immanente, allora dettano legge le categorie organiche: struttura e fisionomia individuali derivano dall'equilibrio insito nella reciproca condizionalità della parte e dell'intero, e non certo dal polemico riflettere su se stessa di una personalità isolata e smarrita. Perciò, in un mondo così conchiuso, gli avvenimenti assumono un significato sempre quantitativo: le serie di avventure, in cui l'avvenimento è rivestito simbolicamente, ricevono peso dall'importanza che assumono rispetto al bene e al dolore connaturati a un grande complesso organico, per esem-

pio un popolo o una stirpe. Così, il fatto che gli eroi dell'epopea debbano essere re, ha cause diverse, benché ugualmente esteriori, da quelle che determinano la stessa esigenza nella tragedia. Qui essa nasce unicamente dalla necessità di rimuovere dalla via dell'ontologia del destino tutte le grette causalità della vita: perché pur conservando la parvenza sensibile di un'esistenza simbolica, la figura socialmente culminante è l'unica a derivare i propri conflitti esclusivamente dal problema tragico; perché una tale figura, già nella forma della sua apparenza esteriore, può disporre dell'indispensabile atmosfera che circonda la significatività isolata. Ciò che li era simbolo, qui si fa realtà: donde l'importanza della connessione tra un destino e un tutto. Il destino cosmico, che nella tragedia corrispondeva alla mera quantità di zeri necessari a trasformare l'uno in milione, diventa qui responsabile del contenuto degli eventi; e questo destino non crea alcuna solitudine attorno a chi se ne fa carico, piuttosto lo stringe con vincoli indissolubili a quella comunità, la cui sorte si cristallizza nella sua stessa vita.

E la comunità è un'organica, concreta totalità – per questo è in sé significativa; per questo la materia delle avventure di un'epopea è sempre articolata e mai rigidamente conclusa: la comunità è creatura d'infinita, intrinseca pienezza plastica, ed ha per fratelli o vicini identiche o simili creature. L'attacco *in medias res* e la struttura senza finale delle epiche omeriche derivano dalla fondata indifferenza del vero spirito epico nei confronti di ogni costruzione architettonica, e l'inserimento di materie estranee al gioco scenico – come l'intervento di Dietrich von Bern nel *Nibelungenlied* – non potrà turbare in nessun caso questo equilibrio: nell'e-pos, infatti, tutto vive di vita propria e trae la sua perfezione dalla sua peculiare, interna importanza. Qui la figura dell'estraneo può tendere serenamente la mano alla figura centrale, poiché il semplice contatto vicendevole di elementi concreti basterà a far fiorire rapporti concreti, e la lontananza prospettica dell'estraneo, la sua pienezza inesplicita, non pregiudicheranno, pur

acquistando l'evidenza della vita organica, l'unitarietà dell'opera. Dante è l'unico esempio cospicuo in cui l'architettura vince inequivocabilmente sull'organicità: dunque per la filosofia della storia la sua opera segna il passaggio dalla pura epopea al romanzo. In Dante c'è ancora la perfetta, immanente assenza di distanze, l'isolamento tipico della vera epopea, ma le sue figure sono già individui, che consciamente ed energicamente si oppongono a una realtà che li esclude: essi diventano reali personalità esercitando questa resistenza. Anche il principio costitutivo della totalità dantesca è del resto un principio sistematico, in cui l'autonomia epica delle singole unità organiche è revocata a vantaggio di vere e proprie parti ordinate gerarchicamente. Naturalmente questa individualità delle figure riguarda più i personaggi di contorno che gli eroi, e l'intensità di questa tendenza cresce verso la periferia, a misura che ci si allontana dallo scopo. Ogni singola unità serba una sua specifica vita lirica, una categoria che l'epos antico non conosceva e non poteva conoscere. Questa conciliazione dei presupposti dell'epos e del romanzo e la loro sintesi in forma d'epopea fanno capo alla struttura bimondana dell'universo dantesco: la terrena lacerazione della vita e del senso viene oltrepassata e revocata mediante il coincidere di vita e senso in una trascendenza, il cui aspetto puntuale è frutto d'esperienza immediata: all'organicità priva di postulati dell'epos antico, Dante contrappone una gerarchia fatta di postulati adempiti, e allo stesso modo nel quale, in quanto singolo, può rinunciare all'evidente superiorità sociale dell'eroe, così rinuncerà alla sorte con la quale questi esercita, insieme agli altri, la sua influenza sulla comunità, essendo racchiusa nell'esperienza immediata del suo eroe l'unità simbolica dell'umano destino.

CAPITOLO QUARTO

La totalità del mondo dantesco è quella offerta da un sistema concettuale visibile. E proprio questa cosalità e sostanzialità, tanto dei concetti quanto del loro gerarchico strutturarsi in sistema, fa sì che compiutezza e totalità assurgano a categorie costruttive con funzioni costitutive e non regolative; fa sì che questo passaggio attraverso l'intero sia un viaggio ricco di tensioni, e tuttavia ben programmato e scevro di pericoli, esattamente il contrario dell'incerto peregrinare alla ricerca di una meta; infine, ciò rende possibile l'epos là dove la situazione, in termini di filosofia della storia, spinge già ai confini del romanzo. La totalità del romanzo inclinebbe al sistema solo in forma astratta, di modo che, anche nell'ipotesi di conseguire un sistema – l'unica forma possibile di compiuta totalità dopo la definitiva sparizione del modello organico –, si tratterà solo di un sistema di concetti dedotti, tale cioè da non poter essere preso in considerazione, nella sua immediatezza, ai fini della figurazione estetica. Vero è che proprio questo sistema astratto costituisce il fondamento ultimo sul quale poggia l'intero edificio, ma ciò che si rende visibile nella realtà data e figurata è solo lo stacco che separa questo sistema dalla vita concreta, intendendo quest'ultima sia come convenzionalità del mondo oggettivo, sia come interiorità esorbitante del mondo soggettivo. Così, gli elementi del romanzo risultano, nel senso di Hegel, del tutto astratti; astratta è la nostalgia dell'uomo, che mentre aspira a una utopistica pienezza, sperimenta quale vera realtà unicamente se stessa e la sua brama; astratta è la vita delle concrezioni sociali basata esclusivamente sulla positività e sul potere del dato di fatto; e astratta è la disposizione alla figurazione: essa lascia infatti sussistere i suoi elementi costitutivi in due gruppi astratti separati l'un l'altro da uno scarto non riscattabile, rende sensibilmente presente l'insupe-

rabilità di tale distacco assorbendolo nell'esperienza immediata del personaggio del romanzo, lo impiega come tessuto connettivo tra i due gruppi, e infine ne fa un veicolo dello strumento compositivo. Il pericolo che nasce da questo carattere fondamentalmente astratto del romanzo è già stato riconosciuto: è il pericolo del trascendimento in senso lirico o drammatico, ovvero del confinamento della totalità entro l'elemento idilliaco – in altre parole dello scadimento sul piano della mera letteratura d'intrattenimento. Si può combattere questo pericolo solo a condizione che l'incompiutezza, la fragilità e la provvisorietà del mondo siano poste, conscientemente e conseguentemente, come realtà ultima.

Ogni forma d'arte è definita dalla dissonanza metafisica della vita, che ha il compito di confermare e configurare l'arte come fondamento di una totalità in sé compiuta; la tonalità caratteristica del mondo che ne deriva, l'atmosfera che pervade uomini e avvenimenti, è contrassegnata dal pericolo; questo scaturisce a sua volta da un'incompleta risoluzione della dissonanza, che minaccia la forma. La dissonanza interna alla forma del romanzo – cioè la volontà espressa dall'immanenza del senso di non estinguersi nella vita empirica – solleva un problema di forma, il cui carattere formale risulta assai più celato che nelle altre forme d'arte, sicché, grazie a questa sua apparente sostanzialità, esso richiede alle forze etiche ed estetiche un concorso forse ancor più aperto e determinante di quanto non sia necessario in problemi di pura evidenza formale. Il romanzo è la forma della matura virilità in opposizione all'ingenuità normativa dell'epopea; la forma del dramma, inclinata alla vita, sosta oltre le età che ne scandiscono il percorso – perfino nel caso in cui queste vengano concepite come categorie aprioristiche, come stadi normativi. 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 a un atto di rassegnazione. Il pericolo che condiziona questo tipo di figurazione è dunque duplice: da un lato,

essendo stata revocata l'immanenza del senso connaturata alla forma, il pericolo è quello di mettere in mostra platealmente la fragilità del mondo – nel qual caso la rassegnazione si muta in querula desolatezza; dall'altro, essendo troppo forte il desiderio di sapere che la dissonanza è stata risolta e affermata, vale a dire accolta e custodita nella forma, il pericolo è nel cedere agli allettamenti di una chiusa affrettata, un'evenienza, questa, che determina il disgregarsi della forma in elementi disparatamente eterogenei, poiché la fragilità può essere mascherata solo in superficie, ma non può essere revocata, e le deboli giunture devono pertanto mostrarsi nel loro stesso frangersi, come si trattasse di materia grezza non ancora elaborata. In entrambi i casi, tuttavia, la concrezione rimane astratta: l'acquisire statuto di forma da parte del fondamento astratto del romanzo è la conseguenza dell'autointuizione dell'astrazione; l'immanenza del senso, connaturata alla forma, trae origine proprio da questo procedere fino in fondo e senza riguardi nella scoperta della sua assenza.

L'arte – in rapporto alla vita – è sempre un nonostante; la creazione di forme attesta l'esistenza della dissonanza nel modo più profondo che sia dato pensare. Ma in ogni altra forma, e anche, per motivi fin d'ora evidenti, nell'epopea, tale conferma è qualcosa che precede l'atto formativo, mentre per il romanzo essa è la forma stessa. Di conseguenza, il rapporto tra etica ed estetica nel processo di definizione della forma si pone in modo diverso rispetto ai restanti generi poetici. L'etica è lì un presupposto puramente formale; l'intensità di questo presupposto permette di penetrare fino all'essenza condizionata dalla forma, e la sua estensione rende possibile una totalità condizionata anch'essa dalla forma; tale totalità è poi inglobata in quel presupposto, e ciò realizza l'equilibrio – onde la parola «equità» è solo un'espressione del linguaggio dell'etica pura – degli elementi costitutivi. Qui, invece, l'etica si fa visibile come disposizione emotiva in atto nella figurazione di ogni singolarità, ed è dunque, nella sua concretissima sostanzialità, un efficace elemento costruttivo della

creazione poetica. Opponendosi all'essere che riposa sulla forma finita, il romanzo appartiene dunque a un altro ordine: al divenire, al processo. Si tratta della forma artisticamente più esposta ai pericoli, e sono stati in molti a definirla un'arte a metà, mettendo con ciò sullo stesso piano l'essere-problematico e la problematicità. Peraltro non senza una parvenza di seducente verità, dato che soltanto il romanzo dispone di una caricatura che ne riprende tutti i caratteri accessori, fin quasi a scambiare i ruoli; alludiamo alla letteratura d'intrattenimento, che presenta tutti i contrassegni esteriori del romanzo, ma che, nella sua essenza, non è legata a nulla, né si fonda su alcunché di preciso, e risulta pertanto completamente insensata. Mentre dunque nelle forme dell'essere compiuto e acquisito tali caricature sono impossibili, dato che neppure per un attimo l'elemento estraneo all'arte può rimanere celato al processo di formazione, qui invece è possibile una (apparente) approssimazione, che si spinge fin quasi all'intercambiabilità; e ciò a causa del carattere regolativo e latente delle idee che vi operano, idee connettive e formative; a causa dell'affinità (apparente) tra una vuota mobilità e un processo, il cui contenuto ultimo non è razionalizzabile. Una tale prossimità dovrà tuttavia rivelarsi in ogni caso concreto, ad ogni sguardo scrupoloso, nient'altro che una caricatura, e anche le altre prove addotte contro il carattere genuinamente artistico del romanzo presentano soltanto una parvenza di plausibilità. Non solo perché il romanzo, normativamente incompleto e problematico, costituisce una forma legittimamente acquisita sul piano della filosofia della storia, e non solo perché questa forma dimostra la sua legittimità attingendo al proprio sostrato, cioè all'effettiva e puntuale situazione dello spirito, ma anche perché 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, certo, è instabile, ma saldamente instabile, e in quanto idea del divenire si fa stato, condizione, e, così mutando, si nega e si eleva [*aufhebt*] ad essere normati-

vo del divenire: «La via è intrapresa, il viaggio è concluso».

In quest'«arte a metà» vige dunque una legalità ancor più rigorosa e infallibile che nelle «forme concluse», e queste leggi sono tanto più vincolanti, quanto più indefinibili e informulabili risultano nella loro essenza: sono le leggi del ritmo. Ritmo e gusto, categorie in sé e per sé subordinate, appartenenti senz'altro alla sfera della vita, e dunque senza importanza alcuna rispetto a un mondo essenzialmente etico, acquistano qui un significato cospicuo, ossia costitutivo: solo grazie ad esse la soggettività è in grado di mantenersi in equilibrio dall'inizio alla fine della totalità del romanzo, di porre se stessa come oggettività epicamente normativa, e di superare in tal modo il pericolo che grava su questa forma – l'astrattezza. Tale pericolo può esprimersi anche così: là dove l'etica, intesa in modo sostanziale e non come mero apriori formale, ha il compito di sostenere la costruzione di una forma, e dove tuttavia non si verifichi, come nelle età dell'epica, una coincidenza o almeno una chiara convergenza tra l'etica quale interno fattore vitale e il suo sostrato di concrezioni funzionali all'azione, il pericolo consiste nel fatto che in luogo di una totalità effettivamente esistente sia posto come oggetto di figurazione un aspetto soggettivo di essa, il quale può turbare o addirittura distruggere quella disposizione all'accoglimento dell'oggettività tipica della grande epica. Questo pericolo non può essere aggirato, ma solo superato dall'interno. Qualora infatti questa soggettività rimanga inespressa o si muti in una volontà di oggettività, non per questo sarà dato rimuoverla: un tale tacere e tendere senza requie sono ancor più soggettivi che l'insorgere d'una soggettività chiara e cosciente, e dunque, di nuovo nel senso di Hegel, ancor più astratti.

I primi teorici del romanzo, i teorici dell'estetica del primo romanticismo, chiamarono ironia l'autoriconoscimento – e dunque l'autosuperamento – della soggettività. In qualità di costituente formale della forma del romanzo, l'ironia registra la scissione del soggetto nor-

mativamente poetante in una soggettività intesa come interiorità, ossia posta in contrapposizione al complesso di forze provenienti dall'esterno e impegnata nello sforzo di imprimere sul mondo estraneo il contenuto della propria nostalgia, e in una soggettività che intuisce l'astrattezza, e quindi la limitatezza, dei mondi estraniatisi del soggetto e dell'oggetto, che comprende tali limiti nel quadro delle necessità e delle condizioni della loro esistenza e che attraverso questa intuizione lascia, sì, sussistere la duplicità del mondo, ma nel contempo scorge e configura, nella reciproca condizionalità di elementi essenzialmente estranei tra loro, un carattere unitario del mondo. Tuttavia questa unità è puramente formale; l'estraneità e l'ostilità tra il mondo interno e quello esterno non sono riscattate, ma solo riconosciute come necessarie, e il soggetto di questa conoscenza è pertanto un soggetto empirico, vale a dire un soggetto prigioniero del mondo e rinchiuso, alla stessa stregua dei suoi oggetti, entro i limiti dell'interiorità. Ciò toglie all'ironia ogni fredda e astratta superiorità, la quale restringerebbe la forma oggettiva a forma soggettiva, a satira, e la totalità ad aspetto parziale, in quanto il soggetto che contempla e crea è costretto ad applicare a se stesso la sua nozione del mondo, ad assumere se stesso, proprio come le sue creature, quale libero oggetto della libera ironia; in breve: a mutarsi in un soggetto puramente comprendente, il soggetto prescritto normativamente per la grande epica.

Questa ironia è l'autocorrezione della fragilità: i rapporti inadeguati, posti l'uno accanto all'altro, possono trasformarsi in una ridda fantastica e ben ordinata di malintesi e colpi mancati, dove ogni cosa viene considerata da molti punti di vista: come un che di isolato e di connesso, come veicolo di valore e come nullità, come separazione astratta e come vita autonoma nel senso più concreto della parola, come atrofia e fioritura, come dolore inferito e dolore subito.

È stato così raggiunto, pur su una base qualitativa del tutto nuova, un punto di vista sulla vita, ed è quello che intreccia in un viluppo indissolubile l'indi-

pendenza relativa delle parti e la loro connessione all'intero. Nondimeno, malgrado questo intreccio, mai le parti possono perdere quel rigore che le incardina astrattamente a se stesse, e il loro rapporto alla totalità è, sì, il più possibile vicino alla organicità, ma è pur sempre un rapporto revocato [*aufgehoben*] concettualmente, ovvero nient'affatto autenticamente organico. Sul piano compositivo ne viene che gli uomini e l'insieme delle azioni godranno senz'altro dell'illimitatezza della materia genuinamente epica, e tuttavia la loro struttura differirà essenzialmente da quella dell'epopea. La differenza strutturale, in cui si esprime questa pseudo-organicità fondamentale concettuale della materia del romanzo, è quella tra un *continuum* organico-omogeneo e un *discretum* contingente-eterogeneo. A causa di questa contingenza, le parti relativamente indipendenti risultano più indipendenti, più internamente compiute, che quelle dell'epopea, e affinché il tutto non deflagri, queste devono inserirsi con l'ausilio di mezzi che trascendono la loro semplice esistenza. Diversamente dall'epopea, queste parti devono avere un preciso significato compositivo e architettonico, vuoi come visione in controluce del problema, ed è il caso delle novelle inserite nel *Don Chisciotte*, vuoi come applicazioni introduttive di motivi celati ma finalisticamente decisivi, come nelle *Confessioni di un'anima bella*; sta di fatto che la presenza di queste parti non sarà mai giustificabile con la loro mera esistenza. Che poi queste parti ridotte a un ruolo puramente compositivo attingano a una propria vita discreta, è una possibilità che acquista importanza, va da sé, solo in quanto sintomo, dato che in esso diventa visibile nel modo più chiaro la struttura della totalità del romanzo; ma in sé e per sé non è affatto necessario che ogni romanzo esemplare esibisca questa estrema coerenza strutturale; e il tentativo di superare il carattere problematico della forma del romanzo, orientandola in modo esclusivo verso questa sua peculiarità, può condurre persino all'artificio, all'evidenza smaccata del fatto compositivo, come nel romanticismo o nel primo romanzo di Paul Ernst.

Dal punto di vista della contingenza, infatti, ciò non è che sintomo; ne viene illuminata una situazione di fatto, la quale è sempre e ovunque presente in modo necessario, ma che, grazie al ritmo artisticamente ironico della composizione, viene ad essere coperta da una parvenza di organicità continuamente smascherata: la forma esteriore del romanzo è essenzialmente biografica. L'oscillare tra un sistema di concetti, al quale la vita non cessa di sottrarsi, e un complesso plastico che non perviene mai alla quiete della sua perfezione utopistico-immanente, può obiettivarsi unicamente in quella forma organica a cui tende la biografia. In una situazione generale, in cui la categoria dell'organico domina su tutto l'essere, il proposito di fare di una individualità, nella sua limitante limitatezza, il punto di partenza della stilizzazione, nonché il centro dell'atto figurativo, apparirebbe come una folle violazione di questo stesso carattere organico. E per un'epoca di sistemi costitutivi, il significato rappresentativo attribuito a una singola vita non sarà mai nient'altro che un esempio: presentare quest'ultima come depositaria e non come semplice sostrato dei valori, ammesso che un simile programma possa essere concepito, sarebbe il segno di una presunzione assai ridicola. Nella forma biografica il singolo, l'individuo in quanto figura, dispone di un peso specifico eccessivo rispetto all'onnipotenza della vita, e troppo lieve, invece, rispetto all'onnipotenza del sistema; il suo grado di isolamento è troppo alto per la prima, insignificante per il secondo; il rapporto a un ideale, di cui il singolo sia detentore e artefice, risulterebbe troppo accentuato per la vita, e d'altro canto esso non avrebbe forza sufficiente per collocarsi nel sistema e diventarne parte integrante. L'inattingibile tensione sentimentalistica, rivolta tanto all'unità immediata della vita, quanto all'architettonica esclusiva del sistema, viene ricondotta, nella forma biografica, alla quiete e all'equilibrio, si muta in essere. La figura centrale della biografia acquista importanza solo in rapporto a un mondo dell'ideale che la sovrasta, ma in pari tempo questo rapporto si realizza unicamente nella vita di un siffatto in-

dividuo, come conseguenza dell'immediatezza di questa esperienza. Con ciò dall'equilibrio delle due sfere di vita irrealizzate e dalla isolatezza che le ha caratterizzate in tal senso, si sviluppa in seno alla forma biografica una vita nuova e originale, una vita – per quanto ciò sia paradossale – in sé compiuta e immanentemente significativa: la vita dell'individuo problematico.

Mondo contingente e individuo problematico sono realtà condizionantesi a vicenda. Gli obiettivi sono dati all'individuo aproblematico in immediata evidenza, e il mondo, la cui costruzione è frutto di questi stessi obiettivi, può riservare all'individuo che intenda realizzarli difficoltà e ostacoli, mai però un pericolo intrinsecamente grave. Il pericolo si profila solo quando il mondo esterno non è più in relazione alle idee, quando queste si trasformano nell'uomo in fatti soggettivi e psichici, ossia diventano ideali. Ponendo le idee come entità irraggiungibili e – in senso empirico – irreali, cioè a dire trasformandole in ideali, l'organicità immediata e aproblematica dell'individualità è spezzata. Tale organicità si fa scopo a se stessa, poiché ciò che le è essenziale, ciò che conferisce alla sua vita il carattere dell'irripetibilità, essa lo incontra, sì, in se medesima, ma non come possesso e fondamento della vita, bensì come oggetto di ricerca. Tuttavia, l'ambiente in cui opera l'individuo offre un sostrato materiale che differisce solo contenutisticamente dalle forme categoriali su cui si fonda il suo mondo interiore: il baratro invalicabile tra la realtà di fatto e l'ideale imperativo deve costituire l'essenza del mondo esterno, la diversità della materia essendo il mero corrispettivo di una diversità strutturale. Questa diversità si mostra nel modo più chiaro nella pura negatività dell'ideale. Se, infatti, nel mondo soggettivo dell'anima, l'ideale gode della stessa familiarità accordata alle altre realtà psichiche, dando con ciò l'impressione di porsi sullo stesso livello di un'esperienza interiore e di risaltare con positiva immediatezza anche sul piano dei contenuti, nondimeno l'abisso che si spalanca tra realtà e ideale si mostra nell'universo umano solo nell'assenza dell'ideale e nell'autocritica conseguente e

immanente della mera realtà: nell'autosmascheramento della sua nullità priva di un ideale immanente.

La forma apparente di quest'autonegazione, che nella sua semplice datità denuncia una dialettica integralmente mentale e nient'affatto un'evidenza immediata, poetico-sensibile, è duplice. In primo luogo si manifesta nella mancanza di un accordo tra l'interiorità e il corrispettivo sostrato di azioni, e questa mancanza dovrà risaltare con tanta maggiore crudezza, quanto più autentica è l'interiorità, quanto più vicine sono le sue fonti a quelle idee dell'essere, che nell'anima sono diventate ideali. In secondo luogo, si manifesta sia nell'incapacità di questo mondo a raggiungere una perfezione reale, data l'ostilità tra la sua estraneità all'ideale e l'interiorità, sia nella sua incapacità a reperire per sé, come un tutto, tanto la forma della totalità, quanto la forma della coerenza riguardo al rapporto coi suoi elementi e ai rapporti di questi tra loro. In altre parole, è il problema dell'irrapresentabilità. In un mondo esterno siffatto, tanto le parti che l'intero si sottraggono alle forme della figurazione immediata e sensibile. Così essi possono conseguire la vita solo in due modi: o in rapporto alla vivente interiorità degli uomini che vi si perdono, o in rapporto allo sguardo insieme contemplativo e creativo – lo sguardo descrittivo – della soggettività del poeta; in sintesi, le parti e l'intero conquistano la vita diventando oggetti o dell'impressione [*Stimmung*], o della riflessione. Questa è la ragione formale e la giustificazione poetica circa le pretese avanzate dal romanticismo nei confronti del romanzo, circa il fatto cioè che il romanzo, riunendo in sé tutte le forme, debba accogliere nella sua costruzione sia la pura lirica che i puri pensieri. Paradossalmente, il carattere discreto di tale realtà richiede, proprio in nome del significato dell'epica e della sua valenza sensibile, questa introduzione di elementi che nella sostanza risultano essenzialmente estranei all'epica come alla poesia. E il loro ruolo non si esaurisce nell'atmosfera lirica o nell'importanza concettuale, che essi conferiscono ad avvenimenti altrimenti prosaici, isolati e inessenziali; piuttosto, solo grazie a

questi elementi è possibile scorgere la base ultima e il principio di coesione dell'intero: il sistema delle idee regolative costitutivo della totalità. In ultima istanza, dunque, la struttura discreta del mondo esterno dipende dal fatto che il sistema delle idee dispone nei confronti della realtà unicamente di un potere regolativo. La mancata irruzione delle idee nella parte interna della realtà riduce quest'ultima a un *discretum* eterogeneo, determinando negli elementi della realtà il crescente bisogno di stringere un rapporto con il sistema delle idee più pregnante di quanto non fosse nel mondo di Dante. Lì ogni fenomeno traeva vita e senso immediati dall'assegnazione del suo luogo nell'architettonica universale: quella vita e quel senso, la cui completa immanenza animava ogni espressione plastica entro l'organicità costitutiva del mondo omerico.

Intesa come processo, la forma interna del romanzo allude al cammino compiuto dall'individuo problematico per giungere a se stesso, alla via che mena dalla fosca subordinazione a una realtà semplicemente puntuale, eterogenea e, per l'individuo, insensata, alla chiarezza dell'autoriconoscimento. Raggiunto questo autoriconoscimento, l'ideale escogitato come senso della vita getta, sì, luce sull'immanenza della vita, ma non per questo il dissidio tra l'essere e il dovere viene revocato, e non può esserlo neppure nella sua sfera d'azione, la sfera vitale del romanzo; l'unico risultato conseguibile è un *maximum* di approssimazione, un bagno di luce attraverso il quale il senso della vita di un uomo traspare nel modo più profondo e intenso. L'immanenza del senso connaturata alla forma si compie nell'esperienza immediata, si compie, cioè, nel momento in cui questo limpido sguardo rivolto al senso attinge il contenuto più alto della vita, mostra l'unica cosa per la quale sia degno mettere a repentaglio una vita intera, l'unica per cui valga la pena affrontare questa lotta. Questo processo assorbe un'intera vita umana, e insieme al contenuto normativo, alla via che porta l'uomo all'autoriconoscimento, se ne danno in pari tempo direzione e ambito. La forma interna del processo e la sua potenzialità

figurativa più adeguata, ossia la forma biografica, mettono in luce nel modo più crudo la grande differenza tra l'illimitatezza discreta della materia del romanzo e il *continuum* infinito della materia dell'epopea. L'illimitatezza esprime una cattiva infinità, e pertanto ha bisogno, per diventar forma, di limiti; l'infinità della pura materia epica è per contro intrinseca, organica, portatrice e intensificatrice di valori; essa produce dall'interno i suoi stessi limiti e considera quasi insignificante – un che di derivato, al massimo un sintomo – l'esterna infinità dell'ambiente. Il romanzo supera la cattiva infinità attraverso la forma biografica: da un lato, l'ambito del mondo è limitato dall'ambito delle possibilità interiori dell'eroe, e l'insieme di queste possibilità si organizza in base alla direzione imposta dal percorso di ricerca del senso della vita nell'esperienza dell'autoricoscimento; dall'altro, l'insieme eterogeneo e discreto di uomini isolati, di immagini extrasensibili e di avvenimenti insensati, riceve un'articolazione unitaria dal nesso che ogni singolo elemento istituisce con la figura centrale e dalla simbolizzazione del problema della vita operata attraverso le esperienze di questa figura.

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. Per quanto labile sia il nesso del romanzo con la nascita e la morte quali termini naturali della vita, nondimeno proprio il suo punto di attacco e il suo punto di chiusura indicano l'unico tratto essenziale e problematico, in modo tale che tutto ciò che rimane al di là o al di qua di esso è fatto oggetto di rappresentazioni puramente prospettiche, che acquistano un valore solo in relazione al problema in questione. Inoltre si riscontra nel romanzo la tendenza a dispiegare la sua intera totalità epica nel corso di quella vita che esso giudica essenziale. Il fatto che l'inizio e la fine di questa vita non coincidano con quelli della vita umana, rivela il carattere idealmente orientato di questa forma biografica: è vero che lo svolgersi d'una vita umana è il filo da cui

pende e si dispiega il mondo intero, ma questa vita guadagna tale importanza solo in quanto rappresenta in modo tipico quel sistema di idee e di ideali vissuti che determina sul piano regolativo la struttura interna ed esterna del mondo del romanzo. L'esistenza poetica di Wilhelm Meister, che si estende da un punto critico raggiunto in seguito alle circostanze della sua vita fino alla scoperta dell'autentica vocazione, porta a una figurazione biografica, i cui principi sono identici a quelli che nel romanzo di Pontoppidan regolano il corso della vita dalle prime e importanti esperienze dell'infanzia fino alla morte dell'eroe. E in tutti i casi, questa stilizzazione si discosta nettamente da quella dell'epopea: lì la figura centrale e le sue avventure decisive formano un insieme organizzato in sé e per sé, rispetto al quale l'inizio e la fine non significano alcunché d'essenziale e differiscono completamente l'uno dall'altra: a contare sono determinati momenti di grande intensità, affini ai punti culminanti dell'intero, momenti il cui significato si esaurisce nel formarsi o nel dissolversi di forti tensioni. Qui, invece, come sempre del resto, Dante occupa una posizione caratteristica, ché in lui i principi della figurazione sono al contempo protesi verso il romanzo e rifusi nell'epopea. Inizio e fine decidono in Dante della vita essenziale, e tutto ciò che acquista importanza nella distribuzione del senso si consuma tra questi due poli; prima dell'inizio è il caos inestricabile, dopo la fine si profila la sicurezza di una redenzione che niente ormai potrà insidiare. Ma quanto è incluso tra l'inizio e la fine si sottrae alle categorie biografiche del processo: è l'eterno divenire del distacco estatico; e ciò che riuscirebbe comprensibile e figurabile alla forma del romanzo viene condannato dall'onnisignificanza di tale esperienza a una condizione di assoluta inessentialità. Tra l'inizio e la fine del romanzo s'incastona l'assenza della totalità che gli è propria; con ciò il romanzo eleva un individuo all'altezza infinita di chi deve creare dalla propria immediatezza interiore un mondo intero, un'altezza che l'individuo epico non può mai attingere e che in realtà è preclusa anche all'individuo dantesco,

il quale deve la sua importanza alla grazia assegnatagli e non alla pura individualità. Ma proprio in forza di questa sua posizione esclusiva, l'individuo diventa un semplice strumento, la cui posizione centrale dipende da questo suo ruolo specifico e la cui funzione è quella di rivelare un determinato aspetto problematico del mondo.

CAPITOLO QUINTO

La composizione del romanzo presenta la paradossale fusione di componenti eterogenee e discrete in una struttura organica sempre di nuovo dismessa. I nessi coesivi tra le componenti astratte risultano formali nel senso della purezza astratta: sicché è l'etica della soggettività creatrice, fattasi contenutisticamente evidente, a dover fungere da principio ultimo e unificatore. Ma affinché si realizzi l'oggettività normativa del creatore epico, tale soggettività deve tornare a rilevare se stessa, e dal momento che non riuscirà mai a immedesimarsi senza residui con gli oggetti della sua figurazione, né a derogare altrettanto integralmente alla propria soggettività per incarnare il senso immanente del mondo oggettivo, essa necessita allora di una rinnovata autocorrezione etica, basata su una ridefinizione dei contenuti, per approdare a quell'equilibrio che è fonte del ritmo. Questa interazione tra due complessi etici, la loro duplicità sul piano morfologico e la loro unità sul piano del processo formativo, è il contenuto dell'ironia, è la sostanza di quella disposizione normativa che è all'origine del romanzo e che per la sua struttura effettiva è destinata a una condizione di crescente complicazione. Non occorre che in ogni forma, in cui l'idea figuri come realtà, sia posto a oggetto di riflessione dialettica il destino di tale idea nel dominio della realtà. Il rapporto tra l'idea e la realtà è risolto nella figurazione puramente sensibile, sicché tra esse non rimane alcuno spazio vuoto a segnarne il distacco – ciò che richiederebbe, per colmarlo, la cosciente e spiccata saggezza del poeta. Questa saggezza può dunque esaurire il suo compito prima della figurazione, può nascondersi dietro le forme e, comunque sia, non è obbligata a inverarsi – come ironia – nella poesia stessa. La riflessione dell'individuo creativo, vale a dire la sostanza etica del poeta, ha perciò un duplice carattere: per prima cosa è rivolta al mo-

do in cui il destino si riverbera sulla figurazione, cioè al modo in cui il destino perviene, nella vita, all'ideale; al carattere fattuale di questo rapporto al destino e alla considerazione della sua realtà alla luce dei valori. Ma la natura della riflessione offre spunto a un'altra considerazione: essa stessa è infatti mero ideale, cioè qualcosa di soggettivo, di postulato, e tuttavia anche su di essa incombe un destino, la cui realtà, pur confinata nell'interiorità del narratore, le rimane estranea; ciò la obbligherà a figurare un siffatto destino in modo puramente riflesso.

Questa necessità della riflessione è la malinconia più profonda di ogni vero e grande romanzo. L'ingenuità del poeta – espressione positiva denotante nient'altro che l'intima estraneità all'arte della pura riflessione – viene qui violentata, piegata nel suo opposto; con ciò, dunque, il compromesso raggiunto a prezzo della disperazione, l'equilibrio sospeso a mezz'aria tra riflessioni revocantisi a vicenda, in altre parole: questa seconda ingenuità – l'obiettività del poeta in veste di romanziere – è solo un surrogato formale. Essa rende possibile la figurazione e chiude la forma, ma il modo in cui avviene questa chiusura rimanda con gesto eloquente al sacrificio che si è dovuto compiere, rimanda a quel paradiso eternamente perduto, sempre inseguito e mai rinvenuto, la cui vana ricerca, in uno con la rassegnata rinuncia, ha reso perfetto il cerchio della forma. Il romanzo è la forma della matura virilità: il suo poeta ha perduto la raggianti fede giovanile che appartiene ad ogni poesia, l'esser «destino e sentimento nomi d'un solo concetto» (Novalis); e quanto più dolorosa e profonda si radica in lui la necessità di tener discosto questo essenzialissimo credo d'ogni poesia dalla vita intesa come dovere, tanto più dolorosamente e profondamente egli dovrà imparare a capire che la vita è solo dovere e in nessun modo realtà effettiva. E tale visione, la sua ironia, si volge sia contro i suoi eroi, falciati dallo spirito giovanile poeticamente necessario all'attuazione di quel credo, sia contro la sua saggezza, costretta a registrare l'inanità di questa lotta e la vittoria definitiva

della realtà. Sì, l'ironia si raddoppia in entrambe le direzioni. Essa comprende non solo la profonda disperazione che accompagna questa lotta, ma anche la disperazione ancor più fonda di chi vi rinuncia – l'ignobile fallimento di chi non è riuscito a uniformarsi a un mondo estraneo all'ideale, di chi ha rinunciato, in nome della realtà, all'irreale idealità dell'anima. Ma nell'atto di figurare la realtà vittoriosa, l'ironia non si limita a svelarne la nullità al cospetto del vinto – dal momento che tale vittoria non può mai essere definitiva e sarà sempre sconvolta da nuove insurrezioni d'idee – ma suo compito è anche quello di svelare l'impotenza del mondo, il quale deve il suo predominio meno alle sue stesse forze, penalizzate da una grossolana mancanza di orientamento, che all'interna, benché necessaria problematicità di un'anima carica di ideali.

La malinconia dell'età adulta nasce da un dissidio in seno all'esperienza immediata: allo spegnersi o affiorarsi dell'assoluta fiducia giovanile nella voce interiore della vocazione, fa da contraltare un mondo esterno, al quale ci si consegna oramai con pronta ambizione di dominio, ma nel quale è impossibile avvertire una voce capace di indicare in modo univoco la via e la meta. Sono gli dèi a indicare il cammino agli eroi della giovinezza: che sia lo splendore della disfatta o la felicità del successo ad allettare per cenni in fondo alla via, o tutti e due insieme, in ogni caso gli eroi non sono mai soli, ma sempre guidati. Donde la profonda sicurezza del loro incedere; abbandonati da tutti, possono piangere, afflitti, in un'isola deserta; smarriti nella vertigine della cecità possono giungere vacillando fino alla porta dell'inferno: questa atmosfera di sicurezza li circonda sempre – è la sicurezza del dio che traccia la via dell'eroe e lo precede nel cammino.

Gli dèi discacciati e gli dèi non ancora assurti alla signoria divengono demoni: essi dispongono d'un potere efficace e attivo, ma il mondo non ne è più pervaso o non ancora: il senso del mondo è coerente e causalmente concatenato, ma riesce incomprensibile alla forza plasticamente efficace del dio fattosi demone, e dal

punto di vista del mondo il suo affaccendarsi appare del tutto insensato. Tuttavia, la forza che ispira l'efficacia del demone rimane irrevocata, essendo essa irrevocabile, recando l'essere del nuovo dio l'impronta del passaggio del vecchio; su questa base – cioè nella sfera dell'unico essere essenziale, quello metafisico – l'uno possiede la medesima valenza di realtà dell'altro. «Non era divino,» dice Goethe del demonico «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 a 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».¹

Ma secondo una sua tendenza essenziale, l'anima ha da fare solo coll'essenziale, quali che siano le sue origini o i suoi obiettivi; dove il richiamo della terra natia si fa impetuoso, la nostalgia dell'anima è tale che essa è costretta a infilare, in preda alla furia cieca, il primo sentiero che sembri ricondurvela; e così intenso è questo fervore che l'anima può percorrere la sua strada fino alla fine: per quest'anima, infatti, ogni strada conduce all'essenza, cioè a casa, la sua patria essendo l'egoità. Questo è il motivo per cui la tragedia non conosce alcuna effettiva differenza tra dio e demone. Quando invece un demone calca i domini dell'epopea, esso vi fa le viste di una creatura debole, un essere superiore ma soccombente, una divinità inferma. La tragedia frantuma la gerarchia dei mondi superni; non v'è in essa né dio né demone, perché il mondo esterno è per l'anima solo un'occasione per ritrovarsi e conseguire lo stato eroico. Nel mondo esterno preso in sé e per sé il senso

¹ J.W. Goethe, *Poesia e verità*, trad. it. di E. Sola (lievemente modificata), in *Opere*, Sansoni, Firenze, 1956, vol. 1, p. 1327. [N.d.T.]

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, cimentandosi singolarmente con ciascuno di essi. Solo quando sia passato il tempo della tragedia, quando cioè la disposizione drammatica sia divenuta trascendente, dèi e demoni appaiono sulla scena; solo nel dramma della grazia la *tabula rasa* del mondo superno torna a riempirsi di figure gerarchicamente ordinate.

Il romanzo è l'epopea del mondo abbandonato dagli dèi; la psicologia dell'eroe del romanzo è in uno con l'elemento demonico; l'obiettività del romanzo fa capo a quella visione, tipica della maturità, secondo cui il senso non sarà mai in grado di pervadere senza residui la realtà, salvo però che questa, senza quello, andrebbe a dissolversi nel nulla dell'inessenziale: col che si vuole alludere esattamente alla stessa cosa. Si vogliono cioè indicare quei limiti produttivi, tracciati dall'interno, che ineriscono alle potenzialità figurative del romanzo, e in pari tempo si intende rimandare con precisione a quel momento che rende possibili – sul piano della filosofia della storia – i grandi romanzi, il momento in cui questi si elevano a simbolo dell'essenziale, del dicibile. La disposizione emotiva che è all'origine del romanzo è quella della matura virilità, e la struttura caratteristica della sua materia è la qualità discreta, la spaccatura tra l'interiorità e l'avventura. «I go to prove my soul» dice il Paracelso di Browning, e la sconvenienza di questa parola magica sta solo nel fatto che a pronunciarla è un eroe drammatico. L'eroe del dramma non conosce alcuna avventura, egli infatti ha acquisito un'anima mercé di una forza fatale, che al minimo contatto con essa ha tramutato l'accadere non già in avventura, come pur si attendeva l'eroe, ma in destino, ne ha fatto insomma un motivo di conferma, un'occasione affinché si rendesse manifesto ciò che all'atto dell'acquisizione dell'anima apparteneva ancora al dominio dell'archetipo. L'eroe del dramma non conosce alcuna interiorità,

perché l'interiorità nasce dall'ostile dualismo di mondo e anima, dal tormentoso distacco tra psiche e anima; e, avendo acquisito la sua anima, l'eroe tragico non ha alcuna cognizione d'una realtà a lui estranea: ogni evento esteriore è l'occasione di un destino adeguatamente prescrittogli. Dunque l'eroe del dramma non si mette in cammino per sottoporsi a una prova: egli è eroe poiché la sua sicurezza interiore è garantita a priori di là da ogni verifica; l'accadere in figura di destino è per lui solo una obiettivazione simbolica, una cerimonia profonda e ricca di dignità. (L'essenzialissima, intrinseca mancanza di stile del dramma moderno, Ibsen *in primis*, è data dal fatto che le sue figure culminanti devono sottoporsi a una prova che viene imposta loro dagli eventi e che tuttavia esse desiderano con ostinata disperazione, onde annullare il presentito distacco dalla propria anima; gli eroi dei drammi moderni vivono con immediatezza solo i presupposti del dramma: il dramma stesso scivola via da quel processo di stilizzazione che il poeta – come premessa fenomenologica alla sua creazione – avrebbe dovuto concertare prima del dramma.)

Il romanzo è la forma dell'avventura, la forma del valore caratteristico dell'interiorità; suo contenuto è la storia di un'anima che si mette in cammino per conoscersi, che cerca l'avventura per mettersi alla prova, per trovarvi, confermando se stessa, la propria essenzialità. La sicurezza su cui si fonda il mondo epico esclude l'avventura per questa ragione particolare: gli eroi dell'epopea attraversano, è vero, una variopinta serie di avventure, ma il fatto che essi supereranno tali prove sia interiormente che esteriormente non viene mai messo in discussione; gli dèi che hanno dominio sul mondo devono sempre trionfare sui demoni (la mitologia indiana li chiama «divinità degli impedimenti»). Donde la passività che Goethe e Schiller esigevano dall'eroe epico: la ridda d'avventure che orna e riempie la sua vita è la figurazione dell'oggettiva ed estensiva totalità del mondo; l'eroe stesso non è che il luminoso punto centrale, attorno al quale ruota questo svolgimento, il

punto più immoto in seno al ritmico movimento del mondo. D'altra parte, però, la passività degli eroi del romanzo non è affatto una necessità formale, ma denota il rapporto dell'eroe con la sua anima e il rapporto col mondo che lo circonda. Egli non dev'essere passivo: per questo ogni passività acquista in lui una peculiare qualità psicologica e sociologica e definisce un tipo determinato nell'ambito delle possibilità costruttive del romanzo.

La psicologia dell'eroe del romanzo circoscrive la sfera d'azione del demonico. La vita rivela sul piano biologico e sociologico una profonda tendenza a persistere nella sua immanenza: gli uomini vogliono solo vivere, e le concrezioni rimanere intatte; e se talvolta gli uomini non sfuggissero al potere del demone e non si proiettassero oltre se stessi senza motivo e giustificazione, derogando con ciò ad ogni ragione psicologica o sociologica su cui si fonda la loro esistenza, allora la lontananza e l'assenza del dio agente renderebbe assolute l'inerzia e l'autosufficienza di questa vita che va tacitamente decomponendosi. Di colpo, dunque, l'abbandono del mondo da parte del dio denuncia uno stato d'insostanzialità, evidenzia una miscela irrazionale di densità e permeabilità: ciò che prima sembrava solidissimo, si sbriciola, come argilla disseccata, al primo tocco dell'individuo posseduto dal demone, e la vuota trasparenza, dietro la quale apparivano allettanti paesaggi, diventa d'un tratto una parete di vetro contro cui ci tormentiamo invano e inconsapevolmente – come l'insetto dietro la finestra – senza poterla oltrepassare, senza neanche arrivare a capire che da questa condizione non v'è modo di uscire.

L'ironia del poeta è la mistica negativa dei tempi senza dèi: una *docta ignorantia* rivolta al senso; l'operare dei demoni esibito nei suoi aspetti benefici e malefici; la rinuncia a poter comprendere più che la mera realtà di questo agire, e insieme una certezza profonda, che può esprimersi solo in figure: la certezza che in questo non-voler-sapere e non-poter-sapere sia stata colta, veduta e compresa senza fallo la sostanza ultima e veritiera – la

presenza del dio inesistente. L'ironia è con ciò l'oggettività del romanzo.

«Fino a che punto i personaggi del poeta risultano oggettivi?» è la domanda di Hebbel. «Fintanto che l'uomo si mantenga libero nel suo rapporto a Dio». La libertà del mistico è nella rinuncia a se stesso, nel consacrarsi pienamente a Dio; l'eroe è libero quando abbia attinto con fierezza luciferina alla propria sostanza per fare di sé se stesso; quando abbia bandito – per mezzo della sua anima – ogni mediocrità dal mondo dominato dalla sua caduta. L'uomo normativo consegue la libertà nel confronto con Dio, perché le alte norme che presiedono alle opere e all'etica sostanziale si radicano nell'essere di quella divinità che tutto ha adempiuto, si radicano nell'idea della redenzione; e ancora: perché il dominatore del presente, dio o demone che sia, lascia inviolata l'intima essenza di tali norme. E tuttavia l'elemento normativo, attuandosi nell'anima o nell'opera, non può staccarsi dal suo sostrato, non può separarsi dalla situazione presente (in senso filosofico-storico), senza mettere a repentaglio la sua forza più propria, senza minacciare la sua costitutiva adesione all'oggetto. Anche il mistico che esaudisca la sua aspirazione a vivere immediatamente, al di là degli dèi convenzionali, la divinità unica e definitiva, rimane pur sempre, per via di questa immediatezza, legato al dio del presente; e poiché la sua esperienza si adempie nell'opera, essa si adempie parimenti in quelle categorie indicate volta a volta sul quadrante universale della filosofia della storia. In tal modo questa libertà è sottoposta a una duplice dialettica categoriale, ossia a una dialettica connessa da un lato alle sfere teoretiche, dall'altro alla filosofia della storia; questa dialettica lascia pertanto inespressa l'intima essenza della libertà: il nesso costitutivo con la redenzione. Tutto ciò che può essere espresso e figurato parla la lingua di questa duplice servitù.

Ma questa via traversa che dal linguaggio porta al silenzio, dalla categoria all'essenza, da Dio alla divinità, non può essere elusa: una volontà intesa direttamente al silenzio è destinata a risolversi nel balbettio riflessivo

di categorie storiche non ancora maturate. Così, nel condurre la forma a compimento, il poeta si pone dinanzi a Dio in piena libertà, poiché è in una forma siffatta, e solo in essa, che Dio stesso si fa sostrato della figurazione, ponendosi sullo stesso piano di qualsiasi altra materia che sia data normativamente in seno alla forma e integrandosi perfettamente nel suo sistema categoriale: l'esistenza di Dio e la qualità di questa esistenza risultano improntate al carattere normativo del nesso che lega lo stesso Dio – inteso come potenzialità figurativa – alle forme costituenti, al valore che gli compete tecnicamente ai fini della costruzione e dell'articolazione dell'opera. Ma questa sussunzione di Dio sotto il concetto tecnico di una purezza materiale delle singole forme mostra il doppio volto della compiutezza artistica e la sua collocazione nel novero delle opere metafisicamente significative: questa compiuta immanenza tecnica ha come presupposto – sul piano normativo e non psicologico – un rapporto dinamicamente costitutivo con l'essere definitivo e trascendente: il carattere trascendentale della forma dell'opera, la sua capacità di creare realtà, può svilupparsi solo a condizione che una vera trascendenza vi si sia resa immanente. L'immanenza vuota, tale cioè da essere ancorata unicamente all'esperienza immediata del poeta, senza metter capo, in pari tempo, al suo raccogliersi e sostare presso la patria di tutte le cose, è solo l'immanenza di un intonaco atto a ricoprire le crepe, ma inadeguato a fungere da superficie di sostegno della vera immanenza, e in quanto tale destinato a sfaldarsi.

Per il romanzo l'ironia è questa libertà del poeta di fronte a Dio, è la condizione trascendentale che assicura l'oggettività della figurazione. L'ironia, che ha il potere di scorgere con intuitiva chiaroveggenza la divina pienezza in un mondo abbandonato da Dio; che guarda la perduta, utopica patria dell'idea nel suo farsi ideale, e che al tempo stesso la comprende nella sua condizionalità psicologico-soggettiva, cioè nella sua unica forma d'esistenza possibile; l'ironia, che – essa stessa demonica – coglie il demone nel soggetto in forma di es-

senzialità metasoggettiva e, grazie a ciò, nel raccontare le avventure di anime smarrite in una realtà vuota e inessenziale, parla di dèi decaduti e di là da venire, seguendo il filo ineffabile del presentimento; l'ironia, che nel calvario dell'interiorità cerca – e non può trovarlo – l'unico mondo ad essa commisurato, e nel figurarsi la gioia maligna del Creatore dinanzi al fallimento di tutte le fiacche sedizioni contro il suo possente e vano canovaccio, sperimenta nel contempo l'alto dolore, superiore ad ogni possibile espressione, di un Dio-redentore che non può ancora giungere in questo mondo. L'ironia, intesa come l'autorevocazione di una soggettività pervenuta alla fine, segna la massima libertà concepibile in un mondo senza Dio. L'ironia è dunque non soltanto l'unica possibile condizione aprioristica di un'oggettività vera, ossia creatrice di totalità, ma è anche ciò che eleva questa totalità – il romanzo – a forma rappresentativa dell'epoca, giacché le categorie costruttive del romanzo ineriscono costitutivamente allo stato del mondo.

PARTE SECONDA

**SAGGIO DI UNA TIPOLOGIA DELLA FORMA
DEL ROMANZO**

CAPITOLO PRIMO

L'abbandono del mondo da parte di Dio si mostra nell'incommensurabilità di anima e opera, di interiorità e avventura; nella mancanza di un dispositivo trascendentale atto a correlare le umane aspirazioni. Questa incommensurabilità è grosso modo di due tipi: l'anima, cioè, può essere o più stretta o più larga di quel mondo esterno che le è stato dato come teatro e sostrato delle sue gesta.

Nel primo caso il carattere demonico dell'individuo problematico che scende bellicosamente in campo è più chiaramente visibile che non nel secondo, ma nello stesso tempo la sua problematicità interna viene alla luce in maniera meno eclatante; a prima vista lo scacco nei confronti della realtà ha più l'apparenza di uno scacco puramente esteriore. La demonicità di un'anima contratta è la demonicità dell'idealismo astratto. È la disposizione emotiva in base alla quale la realizzazione dell'ideale deve seguire una via diretta, un percorso assolutamente rettilineo; è quella mentalità che, nel suo accecamento demonico, trascura il distacco tra ideale e idea, tra psiche e anima; che dal dover-essere dell'idea conclude con la fede più autentica e incrollabile alla sua necessaria esistenza e che vede nella mancata corrispondenza tra la realtà e questa pretesa aprioristica l'effetto di uno stato d'incantamento operato da cattivi demoni, il quale, però, può essere sciolto ed esorcizzato dalla scoperta della parola fatidica o ingaggiando un intrepido confronto con le potenze magiche.

La problematicità strutturalmente determinata di questo tipo di eroe consiste così in una completa carenza d'interna problematicità, e conseguentemente in un'assenza altrettanto completa del sentimento trascendentale dello spazio, vale a dire nell'incapacità di vivere le distanze come qualcosa di reale. Achille o Ulisse, Dante o Arjuna sanno – proprio perché guidati

dagli dèi – che questa guida potrebbe anche venir meno; sanno che senza un aiuto del genere si troverebbero a fronteggiare, inermi e abbandonati, nemici strapotenti. Il rapporto tra mondo oggettivo e mondo soggettivo è mantenuto pertanto in adeguato equilibrio: l'eroe avverte con la dovuta intensità la supremazia del mondo esterno a lui contrapposto; e tuttavia, malgrado quest'intima umiltà, egli alla fine può trionfare, perché le forze di cui dispone, sempre più deboli, possono essere portate alla vittoria dalla suprema potenza del mondo; in tal modo non solo i rapporti di forza sono rappresentati in reciproca e veritiera corrispondenza, ma anche la vittoria e la sconfitta non contraddicono l'ordine del mondo, né sul piano dei fatti né su quello del dover-essere. Non appena questo istintivo sentimento della distanza – la cui forza contribuisce in modo essenziale alla completa immanenza della vita, alla « salute » dell'epopea – viene a mancare, il rapporto tra il mondo soggettivo e quello oggettivo si fa paradossale; per un'anima contratta, che agisce e acquista importanza nel dominio dell'epica, anche il mondo, come sostrato delle sue gesta, diventa più stretto di quanto non sia in realtà. Ma se questa trasformazione del mondo e ogni atto che ne deriva e che vi sia diretto non può cogliere il centro reale del mondo esterno, e se questo atteggiamento si rivela di necessità un atteggiamento puramente soggettivo, tale cioè da lasciare intatta l'essenza del mondo ed offrirne solo una copia distorta, allora la reazione a cui è sottoposta l'anima giunge da fonti che le sono completamente eterogenee. In tal modo, atto e resistenza non condividono né l'ambito né la qualità, né la realtà né l'orientazione dell'oggetto. Ne deriva che il loro rapporto non può mai essere una vera lotta, ma solo una grottesca, reciproca elusione, oppure un'esclusione altrettanto grottesca e reciproca, contrassegnata da mutui fraintendimenti. Il contenuto e l'intensità dell'anima in parte compensano il grottesco, in parte lo rafforzano. Questa contrazione dell'anima è infatti il segno che essa è demonicamente posseduta dall'idea entificata, ossia dall'idea posta come realtà

unica e comune. Il contenuto e l'intensità di questa modalità dell'agire debbono dunque sollevare l'anima alla regione della sublimità più autentica, e nel contempo rafforzare e consolidare il carattere grottesco di quella contraddizione tra realtà rappresentata e realtà di fatto, che è alla base dell'azione del romanzo. Il carattere specifico del romanzo, la sua struttura insieme discreta ed eterogenea, conosce qui il suo sviluppo più intenso: le sfere dell'anima e delle gesta, della psicologia e dell'azione, non hanno più niente in comune tra loro.

Ne consegue che nessuno dei due principi possiede, né in sé né per rapporto agli altri, un momento di immanente progressione e sviluppo. L'anima è un certo stato di quiete che essa ha raggiunto per sé nell'essere trascendente, al di là di ogni problema; nessun dubbio o anelito di ricerca, nessuna disperazione può sorgere nell'anima a strapparla da sé e gettarla in ambasce, né le lotte inutilmente grottesche per incarnarsi nel mondo esterno possono nuocerle in alcun modo: niente può scuoterla nella sua intima certezza, ma ciò è possibile solo perché l'anima, incapace di sperimentare alcunché in termini di pura immediatezza, conduce in questo mondo protetto una vita da reclusa. La completa mancanza di una problematicità interiormente vissuta tramuta l'anima in mera attività. Riposando indisturbata nel suo essere essenziale, ciascuno dei suoi moti dovrà volgersi in un'azione diretta all'esterno. Così, la vita d'un uomo siffatto deve risolversi in una serie ininterrotta di avventure che s'impongono per se stesse. Egli vi si getta a capofitto, perché solo in un modo la vita si carica per lui di significato: inseguendo avventure. Nell'assimilare l'essenza media e quotidiana del mondo alla concentrazione aproblematica della sua interiorità, egli è spinto a convertire quest'ultima in azione; per quanto attiene a questo aspetto della sua anima, ciò che gli manca è una qualsivoglia inclinazione contemplativa; egli è sprovvisto di ogni possibile tendenza a orientare l'azione verso l'interno. Infatti, non vuol essere che un avventuriero. Ma il mondo che ha da eleggere a teatro delle sue gesta presenta un organico rigoglio estra-

neo alle idee, singolarmente frammisto al plesso cristallizzato di quelle stesse idee che nella sua anima sono votate a una vita puramente trascendente. Di qui la possibilità di un agire al tempo stesso spontaneo e ideologico: l'avventuriero incontra un mondo che è colmo non solo di vita, ma anche di quella parvenza di vita che vive in lui come l'unica essenza. Ma dal cimento con questa equivocità del mondo consegue anche il carattere intensamente grottesco dell'azione che vi si esplica: la parvenza dell'idea palpita dinanzi al folle semblante di un ideale irrigiditosi in se stesso, e l'essenza reale del mondo esistente, quell'organicità senza idee tesa all'autoconservazione, conquista la posizione di assoluto dominio che le compete.

Qui si rivela nel modo più chiaro il carattere non divino, demonico, di questa possessione, ma al tempo stesso la sua altrettanto demonica, conturbante, affascinante somiglianza al divino: l'anima dell'eroe, conchiusa e in sé compiuta, ristà come un'opera d'arte o come una divinità; ma questo suo modo d'essere può tradursi nel mondo esterno solo in avventure inadeguate, le quali, non foss'altro per quel senso di maniacale angustia che le caratterizza, non dispongono di alcuna forza oppositiva; questo isolamento tipico dell'opera d'arte separa l'anima non soltanto da ogni altra realtà esterna, ma anche da tutti i suoi domini non ancora soggetti al demone. Il *maximum* di senso ottenuto mediante l'esperienza vissuta si rovescia così nel *maximum* dell'insensatezza: il sublime diventa follia, monomania. Spetterà a questa struttura dell'anima il compito di atomizzare senza residui la materia delle possibili azioni. E anche se, a cagione del carattere puramente riflessivo di questa interiorità, la realtà esterna le rimane del tutto inaccessibile e fa da contraccolpo ad ogni azione dell'eroe apparendo «tale e quale com'è», proprio per questo si tratterà d'una materia in sé affatto inerte, informe e insensata, una materia a cui manca ogni capacità di reazione sistematica e unitaria e dalla quale l'eroe, posseduto dal gusto demonico dell'avventura, trasceglie ad arbitrio e senza coerenza quei mo-

menti da cui essa trae la forza per confermarsi. Con ciò, la rigidità della psicologia e il carattere dell'azione frazionato in molteplici avventure isolate si condizionano a vicenda, facendo emergere in tutta chiarezza il pericolo che si annida in questo tipo di romanzo: la cattiva infinità e l'astrattezza.

Ma non è stata solo la geniale misura di Cervantes, la cui opera rappresenta l'eterna oggettivazione di questa struttura, ad aver superato un tale pericolo intessendo nell'anima di Don Chisciotte l'intreccio impenetrabilmente profondo e luminosamente sensibile di follia e divinità; oltre a ciò bisogna infatti considerare anche il momento in cui fu possibile, in senso filosofico-storico, la creazione della sua opera. Si tratta di qualcosa di più di un caso storico se il *Don Chisciotte* fu concepito come una parodia dei romanzi cavallereschi, e il rapporto che lo lega ad essi è qualcosa di più di un rapporto saggistico. Il romanzo cavalleresco era incorso nel destino comune ad ogni epica che, sulla base di criteri puramente esteriori, volesse conservare e perpetuare una forma anche dopo che la dialettica della filosofia della storia aveva già fatto giustizia delle condizioni trascendentali preposte alla sua esistenza. Mentre il romanzo cavalleresco perdeva in tal modo la sua capacità di radicarsi nell'essere trascendente, le forme, avendo esaurito il loro compito nell'immanenza, divennero atrofiche e astratte, e la conseguente mancanza di oggetti incrinò il vigore necessario alla loro creazione; così, in luogo della grande epica, prendeva piede una letteratura d'intrattenimento. Ma dietro l'involucro vuoto di queste forme morte un tempo c'era una grande forma, pura e autentica, anche se problematica: l'epica cavalleresca del Medioevo. Per una singolare circostanza, la forma del romanzo coglieva l'opportunità di realizzarsi in un'epoca la cui certezza religiosa rendeva possibile e impellente la creazione di un'epopea. Il grande paradosso del cosmo cristiano consiste nel giustapporre alla scissione e alla normativa incompletezza che caratterizzano il mondo terrestre, alla debolezza di fronte al traviamiento e al peccato, una vita celeste, in cui la reden-

zione è eternamente in atto e la teodicea è eternamente presente. Dante riuscì a catturare questa totalità bimondana nella pura forma epica della *Divina Commedia*, mentre per gli altri epici, attestati nel dominio dell'aldiqua, era giocoforza lasciar decantare il trascendente in una trascendenza artisticamente inattingibile; costoro potevano creare totalità vitali limitandosi a coglierle sentimentalmente, a farne l'oggetto di una ricerca, rinunciando così all'immanenza puntuale del senso: queste totalità vitali erano appunto romanzi, non epopee. La peculiarità di questi romanzi, la bellezza di sogno e la grazia magica che li permea, consiste nel fatto che in essi ogni ricerca è solo la parvenza d'una ricerca e ogni traviamiento dei loro eroi è diretto e assicurato da una inconcepibile grazia metaformale; la distanza, avendo perduto la sua realtà oggettiva, diventa in essi ornamento d'oscura bellezza e l'impeto teso a superarla si volge in postura di danza, l'uno e l'altra in funzione puramente decorativa. Questi romanzi sono propriamente delle grandi fiabe; in essi, infatti, la trascendenza non viene raccolta, resa immanente e assunta nella forma trascendentale creatrice di oggetti, ma piuttosto essa persevera nel suo stato di vigorosa trascendenza; ed è solo l'ombra di questa trascendenza a riempire in forma decorativa forre e abissi della vita terrena, la cui materia – grazie alla omogeneità dinamica di ogni vera opera d'arte – ne esce trasfusa in una sostanza similmente intessuta d'ombre. Nelle epiche omeriche la supremazia accordata all'aspetto umano della vita includeva sia gli uomini che gli dèi, al punto che questi vi apparivano come creature completamente antropomorfe. Qui, invece, a dominare la vita umana con la stessa onnipotenza è l'incomprensibile principio divino; e il bisogno d'integrazione, in cui la vita accenna a un principio superiore, la bidimensionalità che la caratterizza, toglie all'uomo ogni rilievo, lo trasforma in pura superficie.

La garanzia di perfezione che governa l'irrazionalità dell'intero cosmo figurato lascia apparire l'ombra traslucida di Dio come un che di demonico: dal punto di

vista di questa vita egli non può essere inserito e compreso in un ordine concettuale e dunque non può rivelarsi come Dio; e poiché la figurazione è diretta alla vita terrena, risulta allora impossibile, come accade in Dante, reperire e mostrare, a partire da Dio, l'unità costitutiva di tutto l'essere. I romanzi cavallereschi, in opposizione ai quali è sorto in polemica parodia il *Don Chisciotte*, hanno perduto questo rapporto con il trascendente, e il venir meno di questa orientazione spirituale – sempreché il mondo intero, come in Ariosto, non sia stato rifiuto in un gioco di pura bellezza ironica – doveva svilire quella superficie misteriosa e fiabesca in qualcosa di banalmente superficiale. La critica figurativa a cui Cervantes sottopone questa trivialità ripercorre la via che porta alle fonti di una tale forma tipologica, cioè alle fonti stabilite dalla filosofia della storia: l'essere dell'idea, oggettivamente garantito ma soggettivamente incomprendibile, s'è mutato in un essere soggettivamente chiaro e fanaticamente consolidato, e tuttavia privo del nesso oggettivo; del pari, se l'inadeguatezza tra Dio e la materia destinata ad accoglierlo lo faceva apparire in forma di demone, ora Dio stesso è diventato a pieno titolo un vero demone: un demone che pretende di assumere il ruolo di Dio in un mondo abbandonato dalla provvidenza e privato di un'orientazione trascendentale. Si tratta dello stesso mondo che Dio aveva prima mutato in uno straordinario ma pericoloso giardino incantato, non fosse che adesso, magicamente trasposto in prosa dalle arti di cattivi demoni, esso agogni a una rigenerazione da compiersi coi mezzi di un fidente eroismo; e tutto ciò che nel mondo delle fiabe andava evitato per non sfatare la benefica incantazione, si fa qui atto positivo, diventa lotta in nome del paradiso della realtà della fiaba, la cui esistenza è sospesa unicamente a una parola redentrice.

E così questo primo grande romanzo della letteratura universale si colloca all'inizio del tempo in cui il Dio del cristianesimo incomincia a lasciare il mondo; in cui l'uomo cade in solitudine e riesce a trovare il senso e la sostanza solo in un'anima, la sua, il cui domicilio è irre-

peribile; in cui il mondo, sganciato dal vincolo paradossale che lo teneva unito a un aldilà attualizzato, cade in balia della sua immanente insensatezza; in cui la potenza dell'esistente – inasprita dal progressivo degradarsi dei nessi utopici a mere entità – cresce fino ad assumere proporzioni inaudite e conduce una lotta furibonda e senza meta apparente contro la marea montante di quelle forze ancora inconcepibili, ancora incapaci di autorivelarsi e impregnare il mondo. Cervantes vive nel periodo dell'ultimo, grande e disperato misticismo, del fanatico tentativo, compiuto da una religione al tramonto, di rinnovarsi a partire dalle sue stesse basi; nel periodo in cui emerge in forme mistiche una nuova concezione del mondo; nell'ultimo periodo segnato da aspirazioni occulte intensamente vissute, ma già prive di meta e rese incerte dal senso della ricerca. È il periodo della demonicità liberata, il periodo della grande confusione dei valori entro un sistema di valori ancora sussistente. E Cervantes, fedele in Cristo e patriota ingenuo e leale, ha colto figurativamente l'essenza più profonda della problematicità del demonismo: il volgersi nel grottesco del più puro eroismo, la fede più salda che si muta in follia, quando le vie che conducono alla patria trascendentale diventano impraticabili: in tal caso, infatti, alla più autentica ed eroica evidenza soggettiva non corrisponderà più alcuna realtà. È la fonda melanconia del procedere storico, del tempo che scorre, ed essa insegna che i contenuti eterni e le eterne movenze perdono senso quando il loro tempo è passato; insegna che il tempo può ignorare tutta un'eternità. È la prima grande lotta dell'interiorità contro l'infamia prosaica della vita esteriore, l'unica battaglia in cui le sia riuscito non soltanto di sortire immacolata dal confronto, ma persino d'avvolgere il suo vittorioso avversario nel fulgore trionfante – ma certo autoironico – della sua poesia.

Il *Don Chisciotte*, come del resto quasi ogni grande romanzo veramente grande, doveva restare, nell'ambito della sua tipologia, l'unica obiettivazione significativa. Questo intreccio di poesia e ironia, di sublimità e

grottesco, di divinità e monomania era così saldamente ancorato allo stato effettivo dello spirito, che lo stesso tipo di struttura spirituale si sarebbe manifestato in altre epoche in modo diverso e senza la stessa pregnanza epica. I romanzi d'avventura, che ne hanno assunto la forma sotto il profilo puramente artistico, sono diventati insignificanti al pari dei suoi immediati antecedenti, i romanzi cavallereschi. Anche questi romanzi, infatti, hanno perduto l'unica tensione feconda, cioè la tensione trascendentale; sicché o l'hanno riciclata in termini puramente sociali, oppure hanno individuato il principio motore dell'azione nel gusto di un'avventura fine a se stessa. In entrambi i casi, malgrado l'innegabile talento di alcuni di questi poeti, non era possibile sottrarsi alla sensazione di una trivialità di fondo, dovuta all'approssimarsi sempre più deciso – fino alla reciproca confluenza finale – del grande romanzo alla letteratura d'intrattenimento. Con la progressiva prosaizzazione del mondo, con l'evasione dei demoni attivi, sempre più propensi a cedere la scena della contesa alla sorda resistenza che la materia informe oppone all'interiorità, nasce un dilemma per l'anima demonicamente contratta: se rinunciare, cioè, ad ogni rapporto al complesso «vita», oppure al radicamento immediato nel mondo vero delle idee.

La prima è la via seguita dal grande dramma dell'idealismo tedesco. L'idealismo astratto ha perduto ogni rapporto, per inadeguato che fosse, con la vita; per uscire dalla sua soggettività e confermarsi nella lotta e nella disfatta, esso necessitava della pura sfera essenziale del dramma: interiorità e mondo non s'intendono affatto e questa sfasatura può farsi oggetto di una totalità figurativa solo in una realtà drammatica ideata e costruita allo scopo di connetterli l'uno all'altra. Il tentativo, così significativo sul piano artistico, operato da Kleist nel *Michael Kohlhaas*, mette in luce, in relazione alla situazione generale, la necessità pressante di volgere la psicologia dell'eroe in una patologia affatto individuale e la forma epica in quella della novella. In questo e in ogni altro processo di formazione drammatica l'in-

treccio del sublime e del grottesco deve sparire per lasciar posto a una sublimità pura: l'inasprimento in senso monomaniacale e l'ipertrofia dell'astrazione – l'idealismo si fa necessariamente sempre più sottile e insozziale, diventa sempre più drasticamente un idealismo «in generale» – sono tali che le figure giungono solo ai confini di una comicità involontaria e il minimo tentativo di intenderle ironicamente potrebbe revocarne la componente sublime e trasformarla in motivi d'incresciosa comicità. (Le opere di Brand, Stockmann e Greger offrono impressionanti esempi di tale possibilità.) Ne viene che il più autentico dei nipoti di Don Chisciotte, il marchese di Posa, vive in una forma affatto diversa da quella del suo avo, e i problemi artistici connessi al destino di queste due anime così profondamente imparentate non hanno più niente in comune tra loro.

Se però la contrazione dell'anima non è che un dato psicologico, se ha perduto ogni visibile rapporto all'essere del mondo delle idee, allora le viene a mancare anche la capacità di collocarsi al centro di una totalità epica; l'incongruenza insita nel rapporto tra l'uomo e il mondo esterno diventa ancora più intensa, e all'incongruenza di fatto, che nel *Don Chisciotte* era solo la grottesca controparte di una congruenza stabilmente imposta e tale da esigersi come un dover-essere, se ne aggiunge un'altra di tipo ideale: il contatto è ormai solo periferico e l'uomo così concepito diventa una necessaria figura di contorno, capace d'intervenire nella decorazione e nell'edificazione della totalità, ma pur sempre in qualità di elemento costruttivo, non già come pietra angolare. Sul piano artistico l'insidia connessa a questa situazione consiste nel fatto che il centro, adesso assunto a oggetto di ricerca, dev'essere qualcosa in grado di incidere profondamente sui valori e sul senso, senza tuttavia trascendere l'immanenza della vita. Questa variazione nel dispositivo trascendentale fa sì che le fonti artistiche dell'umorismo siano diverse da quelle della poesia e del sublime. Dalla figurazione dell'uomo in termini grotteschi discende o il suo svilimento a un ruolo di inoffensiva comicità, o la sua destinazione a

una condizione di puro demonismo, e ciò come effetto del contrarsi della sua anima in un unico punto dell'esistenza: concentrazione che ne cancella ogni altra, pur senza aver nulla a che fare col mondo delle idee. L'uomo, in altri termini, per quanto trattato umoristicamente, diventa un esponente del principio del male, ovvero della pura e semplice assenza dell'idea. Questa negatività delle figure artisticamente rilevanti esige un contrappeso positivo, e – per somma sfortuna del moderno romanzo umoristico – questa «positività» poteva essere solo quella offerta dall'obiettivazione del decoro borghese. Infatti, un effettivo rapporto di questa «positività» al mondo delle idee avrebbe dissipato l'immanenza del senso, e con essa la forma del romanzo; lo stesso Cervantes (e tra i suoi seguaci forse Sterne) poté ripristinare l'immanenza solo riducendo a unità il sublime e l'umorismo, la contrazione dell'anima e il rapporto al trascendente. Qui si ritrova la ragione artistica per cui i romanzi di Dickens, pur così straordinariamente ricchi di figure umoristiche, appaiano in ultima istanza così piatti e grettamente borghesi: la necessità di raffigurare come eroi gli idealtipi di un'umanità che si adegua all'odierna società borghese senza conflitti interni, di garantirne l'efficacia poetica ammantando le qualità a ciò necessarie dello splendore dubbio, forzato, o comunque ad essa inadeguato, della poesia. Ciò spiega perché le *Anime morte* di Gogol' siano rimaste, con ogni verosimiglianza, allo stato di frammento: sembrò da subito impossibile trovare un contrappeso «positivo» per la figura artisticamente così felice e feconda, ma «negativa», di Čičikov; e la creazione di una vera totalità, giusta la disposizione autenticamente epica di Gogol', imponeva un siffatto equilibrio in modo incondizionato: senza di che il suo romanzo non avrebbe potuto attingere alcuna oggettività, alcuna realtà epica – avrebbe avuto un aspetto soggettivo e sarebbe rimasto una satira o un pamphlet.

La convenzionalità del mondo esterno si è a tal punto radicalizzata che tutto deve prodursi nella sua sfera, il positivo come il negativo, l'umoristico come il poeti-

co. L'umorismo demonico non è che la distorta ipertrofia di certi aspetti della convenzionalità, vale a dire: la lotta contro la convenzione, la sua negazione, rimangono ad essa immanenti, e dunque sono parimenti convenzionali; e il « positivo » esprime soltanto la capacità di adattarsi alla convenzionalità, l'illusione di una vita organica entro i confini determinati con precisione dalla convenzione. (Occorre non confondere codesta convenzionalità del moderno romanzo umoristico, improntata alla situazione materialmente in atto nel dominio della filosofia della storia, con il significato, connaturato alla forma e dunque intemporale, che la convenzione assume nella commedia drammatica. Le forme convenzionali della vita sociale sono per essa solo i sigilli simbolico-formali dell'intensa pregnanza che pervade le sfere essenziali del dramma. Le nozze di tutti i personaggi principali – ad eccezione di quanti si sono rivelati simulatori e malfattori – con cui si concludono le grandi commedie costituiscono una cerimonia puramente simbolica, al pari della morte dell'eroe alla fine della tragedia: commedia e tragedia sono significative pietre miliari che, disposte lungo il perimetro della forma drammatica, ne segnano i contorni con la nettezza statuaria da essa richiesta. È indicativo che al rafforzarsi della convenzione, così nella vita come nell'epica, corrisponda una sempre minore convenzionalità nelle conclusioni delle commedie. *La brocca rotta* e *Il revisore* possono ancora ricorrere all'antica forma dello smascheramento; *La parisienne* – per tacere senz'altro delle commedie di Hauptmann o Shaw – presenta già il carattere indefinito e inconcluso tipico di quelle tragedie coeve che si chiudono senza la morte dell'eroe.)

Balzac seguì una via completamente diversa per giungere all'immanenza tipica dell'epica. Quanto si è indicato qui come carattere soggettivo e psicologico del demonismo è per lui un puro e semplice punto d'approdo: è il principio sotteso a tutte le azioni essenziali dell'uomo che si obiettivizzano in gesta epiche. L'inadeguatezza del suo rapporto al mondo oggettivo ha raggiunto la massima intensità, ma questa intensificazione

sperimenta un contraccolpo puramente immanente: il mondo esterno è un mondo completamente umanizzato, un mondo popolato essenzialmente di uomini, i quali – sia pure con tendenze e contenuti affatto diversi – presentano un’analoga struttura spirituale. Questa caratteristica inadeguatezza del demonismo, questo infinito operare a vuoto delle anime sotto il peso del destino, viene dunque a formare l’essenza della realtà; ne deriva quel viluppo oscuro e singolare, che mescola e confonde le anime solitarie ai loro destini e che rappresenta il tratto caratteristico di questi romanzi. Questa omogeneità paradossale della materia, frutto dell’estrema eterogeneità dei suoi elementi, è ciò che assicura la salvezza dell’immanenza del senso. Il pericolo di una cattiva, astratta infinità viene revocato mediante la densa concentrazione di avvenimenti messa in atto dalla forma della novella, la quale attinge con ciò un autentico valore epico.

Si riscontra questa vittoria definitiva della forma in ogni singolo racconto, ma non nell’insieme della *Comédie humaine*. Vero è che il presupposto è sotto i nostri occhi: la grandiosa unità di una materia onnicomprensiva. Inoltre, il continuo apparire e scomparire delle figure nel caos infinito di questi racconti non solo ha il potere di mettere in atto tale unità, ma rinviene altresì una modalità di apparenza perfettamente commisurata all’intima essenza di questa materia: la modalità dell’irrazionalità caotica, ovvero demonica; e il sostanziale adempimento di questa unità è quello stesso dell’autentica, grande epica: la totalità di un mondo. Ma in ultima analisi questa unità non è semplicemente figlia della forma: ciò che realmente rende il tutto un tutto è solo l’immediato conformarsi agli stati d’animo di un comune fondamento vitale: la coscienza che questa immediatezza vissuta viene a coincidere con l’essenza della vita odierna. E tuttavia solo il singolo elemento è figurabile epicamente, mentre il tutto è frutto di mera combinazione. Quella cattiva infinità, che era stata superata in ogni singola parte, si volge contro il tutto concepito come figurazione epica unitaria: la sua totalità

riposa su princìpi che trascendono la forma epica, poggia su impressioni e conoscenze, non sull'azione e sull'eroe, sicché essa non può pretendere alla perfezione e alla intrinseca compiutezza. Considerata dal punto di vista del tutto, nessuna parte mostra un'effettiva, organica necessità di esistere; così, se una di esse venisse a mancare, il tutto non ne risentirebbe affatto; nuove parti potrebbero affluire innumerevoli, ma non vi sarebbe alcuna interna compiutezza a respingerle come superflue. Questa totalità è il presentimento di una coesione vitale che si avverte come un grande sfondo lirico posto dietro ogni singolo racconto; ma tale sfondo non è stato acquisito, come nei grandi romanzi, a prezzo di controversie impegnative e problematiche, giacché la sua natura – che trascende liricamente l'elemento epico – è ingenua e aproblematica; e ciò che rivela l'insufficienza di questo sfondo rispetto alla totalità del romanzo, lo renderà ancor meno idoneo a plasmare il suo mondo sul modello di un'epopea.

Tutti questi tentativi di formazione condividono la stessa staticità psicologica, e la contrazione dell'anima vi è posta invariabilmente come apriori astratto. Con ciò, dunque, era naturale che il romanzo del diciannovesimo secolo, con la sua tendenza alla mobilità psicologica e alla scomposizione psicologista, si allontanasse sempre di più da questa tipologia, andando a cercare le cause dell'incongruenza tra anima e realtà in direzioni opposte. Solo un grande romanzo, *Pietro il fortunato* di Pontoppidan, denuncia il tentativo di guadagnare il centro di questa struttura dell'anima e di presentarla nel suo sviluppo evolutivo. Questa posizione del problema comporta una modalità compositiva completamente nuova: il punto di partenza, ossia la piena certezza circa la connessione del soggetto con l'essenza trascendente, diventa l'obiettivo finale, e la tendenza demonica dell'anima a staccarsi definitivamente da tutto ciò che non corrisponda a questo apriorismo s'incarna adesso in una tendenza reale. Ma se nel *Don Chisciotte* il fondamento di ogni avventura risiedeva nell'interiore sicurezza dell'eroe e nella risposta inadeguata del mon-

do – ciò che conferiva al demonico un ruolo positivo e strutturalmente portante –, qui, invece, l'unità del fondamento e dello scopo rimane celata, la mancata corrispondenza tra l'anima e la realtà si fa enigmatica e apparentemente del tutto irrazionale; il motivo di ciò siede in questo, che la contrazione demonica dell'anima mostra solo il suo lato negativo, ovvero la rinuncia forzata ad ogni conquista: in tale rinuncia, infatti, non emerge il «dato» indispensabile, ma qualcosa di più vasto, di più empirico e vitale che non il fine della ricerca intrapresa dall'anima. Inoltre, mentre nel *Don Chisciotte* il ciclo vitale si compiva nella variegata ripetizione della stessa avventura, la cui autoespansione era il centro onnicomprensivo della totalità, qui, invece, il movimento della vita segue una direzione univoca e determinata: mira all'integrità di un'anima che ha semplicemente fatto ritorno a sé, avendo imparato dalle sue avventure che lei sola – chiusa rigidamente in se stessa – può aderire al più fondo e imperioso dei suoi istinti; che ogni vittoria sulla realtà si volge in uno scacco dell'anima, poiché quella vittoria l'irretisce sempre più, fino alla disfatta, nel dominio estraneo all'essenza; che ogni rinuncia a un frammento di realtà conquistato è in verità una vittoria, un passo verso la conquista del Sé spogliato d'ogni illusione. Perciò l'ironia di Pontopidan consiste da un lato nel lasciar vincere ovunque il suo eroe, dall'altro nel sottometterlo a una forza demonica che lo spinge a sprezzare ogni acquisto e a lasciarlo sfuggire nell'istante stesso del possesso. E la notevole tensione interna deriva dal fatto che il senso di questo demonismo negativo può manifestarsi soltanto alla fine, quando giunge per l'eroe il momento della rassegnazione, di modo che l'immanenza del senso si proietta sulla vita intera con una chiarezza retrospettiva. L'ormai evidente trascendenza di questa conclusione e l'armonia prestabilita che da essa si diffonde e si rende visibile all'anima conferiscono una parvenza di necessità a ogni precedente traviamiento; anzi, visto da quest'ottica, il nesso dinamico tra anima e mondo subisce una torsione: come se l'eroe non fosse mai cambia-

to e avesse assistito, riposando tranquillamente in se stesso, allo scorrere degli eventi; come se l'intera azione fosse consistita nel rimuovere i veli che avvolgevano quest'anima. Il carattere dinamico della psicologia rivela, è vero, una dinamicità soltanto apparente, ma ciò – ecco la grande maestria di Pontoppidan – solo dopo che questa psicologia ha reso possibile, con la sua parvenza di movimento, il viaggio attraverso una plastica e animata totalità vitale. Di qui la posizione isolata di quest'opera tra i romanzi moderni; la sua rigorosa conformità al senso dell'azione, ispirata a quella degli antichi, il suo astenersi da ogni mera psicologia; e per quel che attiene agli stati d'animo: la profonda distanza che separa questo romanzo, il cui sentimento conclusivo è la rassegnazione, dal romanticismo disilluso di altre opere contemporanee.

CAPITOLO SECONDO

Per il romanzo del diciannovesimo secolo ha assunto maggiore importanza l'altro aspetto del rapporto necessariamente inadeguato tra l'anima e la realtà: l'incongruenza derivante dall'essere l'anima più estesa e più vasta del destino che la vita può offrirle. Ne risulta una decisiva differenza strutturale, in base alla quale non è più questione di un apriori astratto che, messo a confronto con la vita, voglia tradursi in gesta, e dai cui conflitti col mondo esterno prenda forma la favola, bensì di una realtà in sé più o meno compiuta, ricca di contenuto e assolutamente interiore, la quale entra in competizione con la realtà esterna e dispone di una vita propria intensa e inquieta, una vita che essa, con spontanea certezza di sé, considera l'unica vera realtà, l'essenza stessa del mondo, e il cui fallimento, frutto del tentativo di attuare una tale identificazione, viene a costituire l'oggetto della poesia. Qui, dunque, si tratta di un apriori concreto, qualitativo e sostanziale, che si contrappone al mondo esterno; si tratta cioè non del generico conflitto tra la realtà e l'apriori, ma dello scontro tra due mondi. Il che rende ancora più profonda la scissione tra interiorità e mondo. Il carattere cosmico di questa interiorità ne fa un tutto che riposa appagato in se stesso: e se l'idealismo astratto, per poter semplicemente esistere e volgersi in azione, doveva entrare in conflitto con il mondo esterno, qui si affaccia invece la possibilità di eluderlo, una possibilità che fin dall'inizio non era stata esclusa. Perché una vita che sia in grado di produrre autonomamente tutti i contenuti vitali può riuscire pregna e compiuta, pur senza mai entrare in contatto con la realtà esterna ed estranea. Così, mentre il tratto caratteristico della struttura psichica dell'idealismo astratto consisteva in una eccessiva, sfrenata attività rivolta verso l'esterno, qui incontriamo piuttosto una tendenza alla passività; la tenden-

za ad eludere conflitti e controversie, anziché affrontarli; la tendenza a risolvere interamente nell'anima tutto ciò che riguarda l'anima.

Beninteso: in tale possibilità trova ricetto la problematicità determinante di questa forma del romanzo, vale a dire la perdita del simbolo epico, la scomposizione della forma in una vaga, afigurata successione di stati d'animo e riflessioni sugli stati d'animo, il proposito di surrogare il carattere sensibilmente figurato della fiaba mediante l'analisi psicologica. Tale problematicità viene poi ad accrescersi ulteriormente in considerazione del fatto che l'interiorità entra in contatto con un mondo esterno, la cui struttura, dovendo corrispondere al rapporto tra entrambi, è destinata a uno stato di completa atomizzazione, oppure all'amorfismo; in ogni caso, dovrà spogliarsi di qualsiasi senso. Si tratta di un mondo interamente dominato dalla convenzione, è l'effettivo adempimento del concetto di seconda natura: un complesso di legalità estranee al senso, a partire dalle quali non è dato rinvenire alcun rapporto con l'anima. Ma proprio per questo tutte le obiettivazioni concrezionali della vita sociale devono perdere ogni significato per l'anima. E poiché l'inessenzialità ne ha intaccato l'intimo nucleo essenziale, esse non possono conservare neppure quel loro significato paradossale, che consiste nel fungere da necessario scenario per la materializzazione del senso degli avvenimenti; la professione perde ogni importanza nel destino interiore del singolo individuo; matrimonio, famiglia e classe la perdono nei loro rapporti reciproci. Don Chisciotte sarebbe inconcepibile senza la sua classe di appartenenza, l'ordine dei cavalieri, altrettanto il suo amore senza la convenzione della cortesia trobadorica; nella *Comédie humaine* l'invasamento demonico a cui soggiace ogni uomo si concentra e si obiettivizza nelle concrezioni della vita sociale, e persino quando queste vengono smascherate come inessenziali all'anima, come nei romanzi di Pontoppidan, nondimeno è proprio la lotta ingaggiata per respingerle – frutto dell'intuizione della loro inessenzialità – a dar vita al processo in cui si com-

pie l'azione dell'opera. Ma qui ognuno di questi rapporti è stato destituito di fondamento fin dall'inizio. Poiché l'assurgere dell'interiorità a una condizione di piena autonomia non è semplicemente un fatto psichico, ma è un decisivo giudizio di valore sulla realtà: questa autosufficienza della soggettività rappresenta la sua risorsa più disperata; essa, infatti, considerando vana e avvilente ogni lotta finalizzata alla sua realizzazione nel mondo esterno, vi rinuncia già a priori.

Questa presa di posizione comporta una intensificazione estrema della componente lirica, al punto da inibire la pura e semplice espressione in termini lirici. Perché anche la soggettività lirica ha conquistato il mondo esterno e ne ha fatto il proprio simbolo; e pur trattandosi di un mondo autogeno, esso è altresì l'unico mondo possibile. Questo mondo interiore non si pone mai in una posizione di polemico rifiuto nei confronti del mondo esterno ad esso coordinato, né trova rifugio in se stesso per dimenticarsene, ma piuttosto volge il suo arbitrio predate a questo caos atomizzato e – occultandone le origini – ne raccoglie i rottami per fonderli nel nuovo cosmo lirico della pura interiorità. La natura dell'interiorità epica è tuttavia sempre riflessa e si realizza in modo cosciente e distaccato, opponendosi in ciò all'ingenuità della lirica autentica, che non conosce il senso della distanza. Per questo i suoi mezzi espressivi – stato d'animo e riflessione – sono secondari; si tratta infatti di mezzi espressivi che a dispetto di un'apparente somiglianza risultano del tutto estranei all'essenza della lirica pura. È vero: stato d'animo e riflessione sono elementi costruttivi costitutivi della forma del romanzo, ma il loro significato formale è determinato dal fatto che in essi può manifestarsi e, per loro tramite, configurarsi il sistema delle idee regolative posto alla base dell'intera realtà; in altri termini, è in questione il rapporto positivo, ancorché problematico e paradossale, con il mondo esterno. Divenuto infine scopo a se stesso, il carattere impoetico di questi elementi dovrà porsi in cruda evidenza e smembrare ogni forma.

Ma questo problema estetico rivela in ultima istanza un radicamento etico; la sua soluzione artistica ha dunque come presupposto – in sintonia con le leggi formali del romanzo – il superamento di quella problematica etica, che ne è la causa. La questione gerarchica circa la posizione di preminenza o di subordinazione da accordare alla realtà interna in rapporto a quella esterna è il problema etico dell'utopia; la questione è sapere allora in che misura la possibilità di pensare un mondo migliore si lasci giustificare eticamente; e, assumendo una siffatta possibilità quale punto di partenza per la figurazione della vita, c'è da chiedersi fino a che punto ciò sia sufficiente a costruire una vita in sé pregnante, o verosia, per dirla con Hamann, se c'è il rischio di fare un buco nell'acqua, anziché giungere in porto. Dal punto di vista della forma epica il problema si pone in questi termini: è possibile imporre una chiusura correttiva alla realtà e volerla in gesta che, indipendentemente da successi o fallimenti esterni, comprovino il diritto dell'individuo a tale sovranità e non ne compromettano l'impulso iniziale? La creazione di una realtà puramente artistica, che corrisponda a questo mondo onirico, o che almeno gli sia più conforme della realtà di fatto, è soltanto una soluzione apparente. Ciò perché l'utopica nostalgia dell'anima, solo in tanto è legittimata e degna d'essere il centro della figurazione di un mondo, in quanto, vuoi per la situazione effettiva dello spirito, o, ciò ch'è lo stesso, per l'effettivo grado di rappresentabilità e figurabilità di un mondo passato o mitico, non può essere in nessun caso adempiuta. La ricerca di un mondo del pieno appagamento prova che l'insoddisfazione del presente era una critica artificiosa rivolta alle sue forme esterne, un rinvio ornamentale a tempi capaci di tracciare linee più grandiose e di più sfarzosa magnificenza cromatica. Certo, questa nostalgia può essere adempiuta, ma l'assenza di idee, che caratterizza la figurazione, mostra l'intima vacuità di questo adempimento, come si può constatare per esempio nei romanzi di Walter Scott, del resto così ben narrati. Per altri versi, la fuga dal presente non incide in nessun

modo sul problema decisivo; nella figurazione distanziata, infatti, sia essa di natura ornamentale o monumentale, questi stessi problemi – che creano spesso dissonanze profonde, artisticamente insolubili, tra sistema e anima, tra sorte esterna e destino interiore – riaffiorano e si rendono visibili. Ne sono esempi sintomatici *Salammbô* o i romanzi di C.F. Meyer, per quanto congegnati al modo delle novelle. Il problema estetico di una trasformazione dello stato d'animo e della riflessione, ovvero del lirismo e della psicologia in mezzi espressivi autenticamente epici, investe pertanto il problema etico fondamentale, cioè la questione della necessità e della possibilità dell'atto. Il corrispettivo umano di questa struttura dell'anima ha natura più contemplativa che attiva: in tal modo la figurazione epica anticipa la sua problematizzazione, sempre che questo ritrarsi in sé, questo agire esitante e rapsodico, sia poi in grado di tradursi in gesta; a queste spetta il compito di rivelare figurativamente il punto di congiunzione tra l'esistenza necessaria di questo tipo umano, il suo esser così e non altrimenti, e i suoi altrettanto necessari fallimenti.

L'assoluta predeterminazione del fallimento costituisce un'altra difficoltà oggettiva in vista di una figurazione integralmente epica: che questa determinazione destinale sia affermata o negata, commiserata o derisa, c'è sempre il pericolo di porsi di fronte agli accadimenti partendo da una posizione lirico-soggettiva, anziché assumerli e restituirli in chiave strettamente epico-normativa, come sarebbe più naturale nel caso di un dissidio che fin dall'inizio presentasse caratteri meno spiccatamente interiori. A sostenere e alimentare questo lirismo è quel romanticismo, la cui tonalità emotiva inclina alla disillusione. L'irrompere, di contro alla vita, di una smodata e troppo risoluta tensione al dover-essere, che si accompagna a una visione disperata dell'inanità di questo anelito; un'utopia nutrita fin dapprincipio dalla cattiva coscienza e dalla certezza della sconfitta. E in questa certezza l'elemento decisivo è la connessione indissolubile con la coscienza; è l'evidenza del

fatto che il fallimento è una conseguenza necessaria della sua peculiare struttura interna, in quanto essa, nella sua essenza migliore come nei suoi valori superiori, risulta comunque condannata a morte. Con ciò, la posizione assunta nei confronti dell'eroe e del mondo esterno è di tipo lirico: l'amore e l'accusa, il dolore, la compassione e lo scherno.

L'intrinseca rilevanza dell'individuo ha raggiunto il punto storicamente culminante: esso non trae più la sua importanza dall'essere depositario, come nell'idealismo astratto, di mondi trascendenti, ma reca i suoi valori esclusivamente in se stesso; di più: i valori dell'essere sembrano attingere la propria validità solo attraverso l'immediatezza soggettiva, solo grazie al significato che acquistano per l'anima individuale.

Si l'arche est vide où tu pensais trouver ta loi,
 Rien n'est réel que ta danse:
 Puisqu'elle n'a pas d'objet, elle est impérissable.
 Danse pour le désert et danse pour l'espace.

HENRI FRANCK

Tuttavia, condizione e prezzo di questa crescita smisurata del soggetto è la rinuncia a ogni ruolo nella figurazione del mondo esterno. Il romanticismo della disillusione non segue all'idealismo astratto solo in senso storico-temporale, esso ne serba anche l'eredità concettuale e forma, sul piano della filosofia della storia, la tappa successiva nello svolgimento dell'utopismo aprioristico; e se lì l'individuo veniva schiacciato brutalmente dall'utopistica esigenza di realtà, di cui era portatore, qui la sconfitta è il presupposto stesso della soggettività. E se lì la soggettività dava luogo all'eroismo dell'interiorità combattiva, qui l'uomo, grazie alla sua possibilità interiore di attingere all'immediatezza poetizzante e alla figurazione della vita, riceve una sorta di abilitazione all'eroismo e diventa la figura centrale dell'opera poetica. Nell'idealismo astratto il mondo esterno doveva essere ricreato sul modello dell'ideale; qui c'è invece un'interiorità che va compendosi in for-

ma di poesia e che pretende che il mondo esterno le si offra in sacrificio come materiale dell'autofigurazione. Nel romanticismo giunge a coscienza il carattere poetico di ogni apriorismo rispetto alla realtà: strappato alla trascendenza, l'io riconosce in se stesso la fonte di ogni dover-essere e si pone – come conseguenza necessaria – quale unico materiale degno per la sua attuazione. La vita si fa poesia, ma con ciò l'uomo diventa al tempo stesso poeta e spettatore di una vita, la sua, foggiate al modo di un'opera d'arte. Questa duplicità può venir figurata solo in senso lirico. Non appena essa viene inserita in una totalità coerente, si manifesta la necessità del fallimento: il romanticismo diventa scettico, disincantato e crudele nei confronti di se stesso e del mondo. Il romanzo che attinge al sentimento romantico della vita è il romanzo della poetica della disillusione. L'interiorità, a cui è preclusa ogni strada all'autoeffettuazione, ristagna all'interno, ma non riuscirà mai a rinunciare definitivamente a ciò che ha perduto per sempre; anche se lo volesse, infatti, la vita le negherebbe ogni adempimento di questa sorta: la vita le impone sempre nuove lotte e, con esse, quelle inevitabili sconfitte che il poeta prevede e l'eroe presagisce.

Da questo stato di cose nasce quel senso romantico della smisuratezza che si propaga in tutte le direzioni. Smisurata diviene quell'intima ricchezza dell'anima elevatasi ad unica essenzialità, e ugualmente smisurata è l'inesorabilità con cui viene messa in mostra l'insignificanza della sua esistenza in seno al mondo intero; l'isolamento dell'anima, la sua natura avulsa da ogni limite e vincolo, si dilata anch'essa a dismisura e questo stato di dipendenza dell'anima dalla situazione globale si mostra sotto una luce implacabile. Sul piano compositivo si tende a un *maximum* di continuità, perché solo in una soggettività immune da attraversamenti esterni si dà un'esistenza; ma la realtà si disintegra in frammenti completamente eterogenei tra loro, i quali non potrebbero disporre neppure singolarmente di quella valenza sensibilmente autonoma che informa le avventure del *Don Chisciotte*. Tali frammenti vivono in grazia dell'im-

mediatezza di uno stato d'animo, ma il tutto s'incaricherà poi di smascherare questo stesso stato d'animo nella sua inconsistenza riflessiva. Qui dunque bisogna negare ogni cosa, perché ogni affermazione ha il potere di revocare l'instabile equilibrio delle forze: un mondo affermato darebbe ragione al filisteismo senza idee, fornirebbe l'avallo all'ottuso compromesso con la realtà, dando origine a una satira insulsa e a buon mercato; per contro, all'affermazione univoca dell'interiorità romantica seguirebbe, tra specchiamenti vanitosi e frivolezze autoincensatorie, un'informe gozzoviglia di lirici psicologismi. Ma i due principi della figurazione del mondo sono tra loro troppo eterogenei e ostili per essere affermati contemporaneamente, com'è invece il caso di quei romanzi che dispongono della possibilità di trascendersi in forma epica; e la negazione di entrambi – del resto l'unica via offerta alla figurazione – rinnova e potenzia il fondamentale pericolo insito in questo tipo di romanzo: l'autodissoluzione della forma in un desolante pessimismo. Si tratta della necessaria conseguenza del dominio dei mezzi espressivi da parte della psicologia: lo sgretolarsi di ogni certezza circa i presupposti umani dei valori, la scoperta della loro sostanziale inconsistenza; ed è la conseguenza altrettanto necessaria del dominio dello stato d'animo: l'affliggersi impotente per le sorti di un mondo in sé privo di essenza, lo sbiadito, monotono luccicare di una superficie in via di decomposizione – questi gli aspetti di una situazione di fatto, in cui detta legge un'arte di mestiere.

Una forma è sostanziale quando presenta qualche tratto di positività. Il carattere paradossale del romanzo rivela tutta la sua ampiezza problematica quando il contesto e il personaggio, pur rispondendo pienamente alle sue esigenze strutturali, essendo il romanzo l'unica forma ad essi adeguata, pongono la figurazione di fronte a compiti quasi insolubili. Il romanzo della disillusione di Jacobsen, che esprime in meravigliosi quadri lirici il rammarico che « nel mondo si dia tanta insensata delicatezza », non regge e si disperde in mille direzioni; e il tentativo del poeta di rintracciare nell'eroico atei-

smo di Niels Lyhne, nella coraggiosa assunzione della sua necessaria solitudine, una disperata positività, agisce come un rimedio che rimane estraneo all'autentica poesia. E così, questa vita che doveva farsi poesia, e che invece si è ridotta allo stato di cattivo frammento, mostra davvero, nella figurazione, un mucchio di cocci. La crudeltà della disillusione può deprecare il lirismo degli stati d'animo, certo, ma non per questo può trasmettere agli uomini e agli accadimenti quella sostanza e quel peso che spettano alle cose della vita. Ciò che resta è una bella ma sfumata mistione di orgasmo e amarezza, di dolore e scherno, ma di unità non v'è traccia; quadri e scorci non mancano, ma una totalità vitale, plastica, non è data. E doveva fallire anche il tentativo messo in atto da Gončarov di inserire il personaggio di Oblomov, tratteggiato con profondità e precisione magistrali, in una totalità fondata sul contrasto con una figura positiva. Inutilmente il poeta escogitò per esprimere la passività di questo carattere umano un'immagine così plastica ed efficacemente convincente come l'eterno, perplessa languire di Oblomov. Di fronte alla profondità della tragedia di Oblomov, che vive in modo diretto e immediato solo ciò che lo riguarda nell'intimo, ma che soccombe miseramente al minimo contatto con la realtà esterna, la trionfante felicità del forte amico Stolz riesce piatta e triviale, pur serbando forza ed efficacia sufficienti a svilire la sorte di Oblomov in una farsa meschina. Disteso sul suo letto, Oblomov suscita una comicità raccapricciante, che è frutto dell'eterogeneità tra lo stato interno e quello esterno, ma che con l'inizio dell'azione vera e propria, ossia coi fallimentari propositi educativi intrapresi dall'amico, perde in modo viepiù consistente in ampiezza e profondità figurative e si confonde sempre più con la sorte indifferente di un uomo che appare perduto fin dall'inizio.

Il tempo costituisce la discrepanza più vistosa tra l'idea e la realtà: intendiamo lo scorrere del tempo in quanto durata. La ragione più profonda e avvilita dell'impotenza soggettiva all'autoconservazione siede meno sul contrasto con le concrezioni senza idee e i loro

rappresentanti umani che nell'incapacità della soggettività a resistere allo scorrere monotono e costante del tempo; ciò determina la lenta ma inarrestabile discesa della soggettività dalle cime che essa aveva faticosamente raggiunto, e se da un lato questa identità impalpabile, mobile e invisibile le strappa un poco alla volta tutto ciò che essa possiede, dall'altro le impone – insensibilmente – dei contenuti che le sono estranei. Dunque solo la forma dello spaesamento trascendentale dell'idea, la forma del romanzo, accoglie nella serie dei suoi principi costitutivi il tempo effettivo, la «durée» di Bergson. Che il dramma non conosca il concetto del tempo, e che ogni dramma sia soggetto alle tre unità rettamente intese – l'unità di tempo implicando il sottrarsi alla durata –, è cosa che ho mostrato in altri contesti.¹ Vero è che l'epopea sembra aver conosciuto la durata del tempo; si pensi solo ai dieci anni dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Ma questo tempo non ha alcuna realtà, non ha un'effettiva durata; uomini e destini ne rimangono immuni; è un tempo privo di una mobilità propria, e la sua funzione è solo quella di esprimere percettibilmente la grandezza di una impresa, lo spessore di una tensione. Affinché l'ascoltatore possa rivivere la presa di Troia o i pellegrinaggi di Ulisse, gli anni sono necessari alla stessa stregua del gran numero di guerrieri o della superficie terrestre da percorrere in tutta la sua estensione. Ma all'interno della poesia gli eroi non hanno una percezione immediata del tempo; il tempo non arriva a lambire le loro metamorfosi interiori o la loro immutabilità; la loro età è innestata direttamente sul carattere e Nestore è vecchio allo stesso modo in cui Elena è bella e Agamennone potente. Certo, anche gli uomini dell'epopea sperimentano vecchiaia e morte, queste dolorose scoperte che accompagnano ogni vita, ma si tratta, appunto, solo di scoperte; l'immediatezza della loro esistenza, e il modo in cui viene vissuta, partecipa della beata, estatica intemporalità del mondo de-

¹ G. Lukács, *A modern dráma fejlődésének története*, 2 voll., Budapest 1912.

gli dèi. Secondo Goethe e Schiller, l'atteggiamento normativo nei confronti dell'epopea è lo stesso che si riserva a ciò che appartiene senza residui al passato; si tratta dunque di un tempo immobile e che può essere abbracciato con un solo sguardo. Poeta e personaggi possono muoversi in esso senza limiti e in qualsivoglia direzione, poiché questo tempo, al pari di ogni spazio, possiede svariate dimensioni, ma nessuna direzione. Del pari, le norme che regolano il presente dell'azione scenica, fissate anch'esse da Goethe e Schiller, trasformano, secondo le parole di Gurnemanz, il tempo in spazio, e solo il completo disorientamento della letteratura moderna poteva ambire al compito assurdo di esprimere drammaticamente percorsi evolutivi e sviluppi graduali nel tempo.

Il tempo può diventare costitutivo solo a condizione che sia venuto meno il nesso con la patria trascendentale. E come l'estasi eleva il mistico in una sfera in cui durata e decorso sono sospesi, e dalla quale egli, a causa dei limiti organico-creaturali che lo affliggono, dev'essere riprecipitato nel mondo del tempo, così ogni forma interiormente visibile del rapporto all'essenza foggia un cosmo sottratto a priori a tale necessità. Solo nel romanzo, nella cui materia intervengono la necessità della ricerca e l'impossibilità di reperire alcunché, il tempo è posto contestualmente alla forma: il tempo è il ritrarsi della pura organicità vivente di fronte alla presenza del senso, è la volontà della vita di permanere nella propria immanenza pienamente conchiusa. Nell'epopea, infatti, l'immanenza del senso alla vita è così potente che il tempo ne viene ad essere revocato: è la vita in quanto tale a fare il suo ingresso nell'eternità e l'elemento organico ha strappato al tempo solo il fiore, lasciando dietro sé, immemore, ogni sentore di decadenza e di morte. Nel romanzo senso e vita si separano, e con essi l'essenziale dal temporale; si può quasi dire: tutta l'azione interna al romanzo non è che una lotta contro il potere del tempo. Nel romanticismo della dissilluzione il tempo è il principio del depauperamento: la poesia, ovvero l'essenziale, è destinata a svanire, ed è

il tempo a provocarne, in ultima istanza, il lento e progressivo affievolirsi. Qui perciò ogni valore pertiene alla parte soccombente, la quale, dileguandosi a sua volta, assume il carattere della giovinezza che appassisce, mentre tutta la crudezza, tutta l'asprezza vuota d'idee si attestano sul lato del tempo. Per parte sua l'autoironia si volge all'essenza tramontante solo come correzione a posteriori di questa lotta unilateralmente lirica contro la potenza vincitrice; così, in un senso nuovo, seppur deplorabile, tale essenza riceve ancora una volta l'attributo della giovinezza: l'ideale appare costitutivo solo in rapporto allo stato d'immaturità dell'anima. Ma se in questa contesa il valore e il disvalore sono distinti nettamente e ripartiti sui due lati, l'impianto generale del romanzo dovrà necessariamente incrinarsi. In effetti, la forma può negare un principio vitale solo quando riesce a escluderlo aprioristicamente dal suo dominio; se essa deve assumerlo in sé, allora tale principio è diventato, in rapporto alla forma, positivo: con ciò l'attuazione del valore presuppone non soltanto la resistenza offerta dal principio vitale, ma anche la sua reale esistenza.

Il tempo esprime infatti la pienezza della vita, e ciò malgrado il fatto che la pienezza del tempo importi l'autorevocazione della vita, e dunque del tempo. E la positività, la natura affermativa, che la forma del romanzo esprime di là dalla mestizia e dal dolore dei suoi contenuti, non trae alimento solo dalla lontananza indistinta di un senso, che riluce di opaco splendore dietro il naufragio di ogni ricerca, ma anche da quella pienezza vitale, che affiora nella multiversa inanità del cercare e del lottare. Il romanzo è la forma della virilità matura: il suo canto consolatorio sgorga dal sentore presago che ovunque diventano visibili i germogli e le tracce di un senso perduto; che l'avversario proviene dalla stessa patria del cavaliere dell'essenza; che la vita, dunque, doveva smarrire l'immanenza del senso, solo perché questo senso fosse ugualmente presente dappertutto. Ed è così che il tempo impronta a un superiore senso epico la poesia del romanzo: la sua esistenza è diventata una

realtà inesorabile e nessuno è più in grado di risalire a ritroso l'univoca direzione della sua corrente, né d'imbrigliarne il corso imprevedibile con le dighe dell'apriorità. Tuttavia rimane vivo un sentimento di rassegnazione: tutto ciò deve pur venire da qualche luogo e in qualche luogo approdare; e se anche la direzione non tradisce alcun senso, essa è pur sempre una direzione. Da questo sentimento di virile rassegnazione derivano due intensità temporali [*Zeiterlebnisse*], il cui carattere è autenticamente epico, poiché esse hanno la virtù di suscitare le gesta e di scaturirne: sono la speranza e il ricordo; e pur trattandosi di intensità temporali, esse hanno il potere di superare il tempo: da un lato con la visione d'insieme della vita quale espansa unità *ante rem*, dall'altro sussumendola sotto uno sguardo che la comprende *post rem*. E quand'anche occorra rifiutare sia l'ingenua e beata immediatezza *in re* di questa forma, nonché i tempi che l'hanno generata, l'una e gli altri essendo condannati alla soggettività e alla riflessività, nondimeno, quel sentimento che afferra il senso e lo volge in figure non può essergli sottratto; in queste forme d'immediatezza sperimentiamo la massima approssimazione all'essenza concessa alla vita in un mondo abbandonato da Dio.

Questa intensità temporale è alla base dell'*Éducation sentimentale* di Flaubert, e il suo errore di fondo, che consiste nel cogliere solo l'aspetto negativo del tempo, decretò in ultima istanza il fallimento di tutti gli altri romanzi della disillusione, compresi quelli dotati di un vasto impianto narrativo. Di tutte le grandi opere di questo tipo, l'*Éducation sentimentale* sembra essere la meno costruita, giacché in essa non si registra alcun tentativo di sublimare in un qualche processo di unificazione una realtà esterna decomposta in parti frammentarie, friabili ed eterogenee, né quello di surrogare la carenza connettiva e la valenza sensibile con una pittura di stati d'animo a sfondo lirico: qui, infatti, i singoli frammenti di realtà sono posti l'uno accanto all'altro, rigidamente staccati e isolati. E l'importanza della figura centrale non si ricava né dalla limitazione del nu-

mero dei personaggi e dal rigoroso ruotare della composizione attorno al suo perno, né da un'accentuazione della sua personalità, che la farebbe spiccare sulle altre: la vita interiore dell'eroe è altrettanto frammentaria del mondo che lo circonda e la sua interiorità disconosce la possibilità di opporre a questa inettitudine il potere lirico o beffardo del pathos. Tuttavia, l'*Éducation sentimentale*, grazie alla sua capacità di accogliere l'intera problematica della forma del romanzo, è l'opera più tipica del diciannovesimo secolo, l'unica ad aver raggiunto, senza attenuare la desolatezza della sua materia, la vera oggettività epica, e con essa la positività e l'energia affermativa connesse all'esecuzione di una forma.

Un siffatto risultato è reso possibile dal tempo. Il suo flusso libero e ininterrotto è il principio unificante dell'omogeneità, il principio che rimodella i pezzi eterogenei e li pone in rapporto – certo in guisa irrazionale e ineffabile – l'uno con l'altro. È questo rapporto a mettere ordine nell'imponderabile scompiglio degli uomini, conferendo loro la sembianza di una sostanza organica capace di fiorire su se stessa: senza alcun senso altrimenti visibile, affiorano figure che di nuovo sprofondano senza produrre un senso visibile, annodano legami con le altre e poi li spezzano. Ma le figure non sono semplicemente collocate in questo divenire e svanire estraneo al senso, in questo flusso che ha preceduto gli uomini e che sopravviverà loro. Esso, infatti, al di là degli avvenimenti o della psicologia, trasmette loro quella qualità specifica che ne informa l'esistenza: per quanto la comparsa di una figura possa riuscire psicologicamente e pragmaticamente casuale, essa emerge pur sempre da una continuità esistente e vissuta, e l'atmosfera che avvolge codesto scorrere sulla corrente unica e irripetibile della vita ha il potere di revocare la casualità delle sue esperienze interiori e l'isolatezza degli avvenimenti a cui essa prende parte. L'inezienza della vita, che trae seco tutti gli uomini, diventa in tal modo qualcosa di dinamico e di vivo: la vasta unità temporale abbracciata da questo romanzo, che ripartisce gli

uomini in generazioni e che inquadra le loro gesta in un complesso storico-sociale, non è un concetto astratto, e non è neppure un'unità pensata e costruita a posteriori come quella che tiene insieme la *Comédie humaine*, essa è piuttosto qualcosa che esiste in sé e per sé, un concreto e organico *continuum*. Tuttavia questa interezza è copia veritiera della vita a condizione che ogni sistema di valori pertinente alle idee continui a porsi in termini regolativi anche di fronte ad essa, e che l'idea immanentemente intrinseca a tale interezza non sia che l'idea della propria esistenza, l'idea della vita in generale. Ma un'idea siffatta, che esibisce in modo ancor più smaccato la lontananza del vero sistema delle idee, cioè quel sistema che nell'uomo è pervenuto all'ideale, sgrava il naufragio di tutte le aspirazioni di quell'arida, pervasiva desolazione: ogni accadimento è privo di senso, frammentario e improntato a mestizia, e tuttavia lo attraversa senza posa la luce della speranza e del ricordo. Ma la speranza non va considerata affatto alla stregua di un'opera d'arte astratta e isolata dalla vita, il cui fallimento acquisti il carattere di una immonda profanazione; essa stessa, infatti, non è che una parte della vita, e nel tentativo di adattarvisi e adornarla, la speranza nutre il proposito, destinato tuttavia a rimanere senza effetto, di dominarla. Questo eterno dissidio si trasforma, nel ricordo, in un destino singolare e incomprensibile, il quale è tuttavia avvinto con lacci indissolubili all'attimo presente e immediatamente vissuto. E quest'attimo è così pregno della durata che affluisce e defluisce, e nel cui ristagno momentaneo si offre un'immagine cosciente, che una tale ricchezza permea di sé anche le cose perdute e passate, e si estende persino a quanto allora dileguò insensibilmente, fregiandolo del valore interiore dell'immediatezza. Sicché, per un singolare e malinconico paradosso, il momento del valore s'incarna nel fallimento; la fonte dalla quale sembra rampollare la pienezza della vita è nell'atto stesso di rivivere col pensiero ciò che la vita ha negato. Oggetto di figurazione è la rinuncia radicale a ogni adempimento del senso, ma è proprio così che la figurazione si eleva fino all'a-

dempimento ricco e pregnante di una effettiva totalità vitale.

È questo l'elemento essenzialmente epico che s'intesse con la memoria. Nel dramma (e nell'epopea) il passato non esiste, ovvero diviene compiutamente presente. E poiché tali forme ignorano il flusso del tempo, non si dà in esse alcuna partizione qualitativa tra un passato e un presente dell'immediatezza vissuta; al tempo non è concesso alcun potere di mutare le cose, né esso può rafforzare o indebolire il significato di alcunché. Il senso formale, esteriore, delle tipiche scene di smascheramento e riconoscimento descritte da Aristotele è il seguente: gli eroi del dramma ignorano pragmaticamente qualcosa che ora fa il suo ingresso nel loro campo visivo, e nel mondo in tal guisa mutato essi devono agire diversamente da come avrebbero voluto. Ma qui non c'è nessuna prospettiva temporale a scolpire l'elemento che si è aggiunto: esso coincide perfettamente con il presente. Anche nell'epopea il flusso del tempo non esercita alcun potere di mutamento: Hebbel poteva riprendere tale e quale dal *Nibelungenlied* il motivo prettamente drammatico dell'impossibilità dell'oblio, condizione preliminare della vendetta di Crimilde e di Hagen, e la parte terrena che continua a esistere in ogni figura della *Divina Commedia* è presente di fronte all'anima allo stesso modo di Dante che le rivolge la parola, allo stesso modo dei luoghi della punizione o della grazia, ai quali l'anima è destinata a tornare. Per il passato rivissuto liricamente è essenziale solo il mutamento. La lirica non conosce il modo di volgere un oggetto [*Gegenstand*] in un che di staticamente figurato [*gestaltetes Objekt*], ossia in qualcosa che possa sostare nello spazio privo d'aria dell'intemporalità o nell'atmosfera che avvolge e immobilizza il flusso del tempo: la lirica riesce a figurare solo il processo del ricordo o dell'oblio, e l'oggetto statico [*Objekt*] è per essa solo un'occasione per riviverlo interiormente.

Solo nel romanzo e in singole forme epiche ad esso vicine interviene l'aspetto creativo del ricordo, ossia la capacità di cogliere e trasformare dinamicamente l'og-

getto [*Gegenstand*]. L'elemento genuinamente epico di questo rammemorare consiste nell'affermare il processo vitale in seno all'immediatezza vissuta. Qui il soggetto può revocare il dualismo di interiorità e mondo esterno, a patto però di assimilare l'unità organica di tutta la sua vita al potere del ricordo, dal quale torna a germinare quella corrente vitale che in precedenza vi era stata costretta e condensata. Il superamento del dualismo, ossia il cogliere e accogliere in sé l'oggetto statico, fa di questa esperienza vissuta l'elemento di una forma autenticamente epica. La pseudo-lirica affettiva del romanzo della disillusione si basa anzitutto sul fatto che nell'immediatezza rammemorante l'oggetto statico e il soggetto sono chiaramente distinti: partendo dal punto di vista della soggettività effettivamente presente, il ricordo comprende e ingloba la discrepanza fra l'oggetto com'era in realtà e il suo modello, vale a dire l'archetipo ideale posto dal soggetto sulla scia della speranza. Sicché la causticità e la spiacevolezza connotate a questa figurazione, non provengono tanto dal carattere desolante del contenuto figurato e neanche dalla dissonanza residuata nella forma; esse originano dal fatto che l'oggetto dell'esperienza vissuta si viene strutturando secondo le leggi della forma del dramma, mentre la soggettività che rivive quest'oggetto interiormente è una soggettività di tipo lirico. Tuttavia dramma, lirica ed epica – in qualunque ordine gerarchico siano pensati – non prendono parte a un processo dialettico in qualità di tesi, antitesi e sintesi; ognuna di queste categorie è una modalità di figurazione del mondo qualitativamente autonoma e del tutto eterogenea alle altre. La positività di ciascuna di queste forme costituisce dunque l'adempimento delle loro specifiche leggi strutturali; l'affermazione della vita, che sembra sgorgare da questa al modo di uno stato d'animo, non è che lo sciogliersi delle dissonanze impostele dalla forma, l'affermazione della sua peculiare, morfogenetica sostanza. La struttura oggettiva del mondo del romanzo mostra una totalità eterogenea, coordinata unicamente da idee regolative, e il cui senso non è già dato in

partenza, ma solo impartito. Con ciò, quell'unità di personalità e mondo, ancora albeggiante nel ricordo, ma rivissuta interiormente nei suoi modi d'essere soggettivo-costitutivo e oggettivo-riflessivo, è il mezzo più profondo e più autentico per soddisfare alla totalità richiesta dalla forma del romanzo. In questa esperienza vissuta si rende manifesto il ritorno del soggetto nella sua patria elettiva, allo stesso modo in cui il presentimento e l'esigenza di questo ritorno servono di fondamento alla speranza di rivivere interiormente tali esperienze. Questo rimpatriare del soggetto è ciò che volge in gesta pregnanti tutto quello che si è intrapreso, interrotto e dismesso; nella totalità affettiva della sua immediatezza vissuta viene superato il carattere lirico dello stato d'animo, poiché questo è ora in rapporto al mondo esterno, alla totalità della vita; e proprio in virtù di questo nesso oggettivo, la visione che comprende e include siffatta unità si affranca dal pericolo della disgregazione analitica: si fa comprensione presaga e intuitiva dell'inattingibile – e per ciò stesso ineffabile – senso della vita, è il nocciolo rischiarato di tutte le gesta.

Dal carattere paradossale di questo genere artistico discende come naturale conseguenza una certa tendenza, peculiare ai romanzi veramente grandi, a sconfinare nell'epopea. L'unica vera eccezione è l'*Éducation sentimentale*, la quale è pertanto massimamente paradigmatica per la forma del romanzo. Questa tendenza si manifesta nel modo più chiaro nella figurazione del flusso temporale in rapporto al centro artistico dell'opera. *Pietro il fortunato* di Pontoppidan, forse il più vicino, tra tutti i romanzi del diciannovesimo secolo, alla grande impresa di Flaubert, definisce il suo obiettivo finale – ossia quella meta che, una volta raggiunta, fonda e conchiude la totalità vitale dell'opera – in modo troppo contenutisticamente concreto e accentuato, perché alla fine possa derivarne una completa ed effettiva unità epica. Certo, anche la via percorsa da questo romanzo è qualcosa di più che una complicazione inevitabile dell'ideale; essa è piuttosto un periplo che occorre se-

guire fino alla fine, altrimenti la meta rimane vuota e astratta e di conseguenza il suo raggiungimento perderebbe ogni valore. In tal caso la formazione del valore dipende unicamente dalla determinazione di questa meta, pertiene cioè meno allo sviluppo in sé, che al risultato di questo sviluppo. A ciò si connette un'intensità temporale blandamente inclinata al trascendimento in senso drammatico, alla partizione rettificante tra l'acquisizione del valore e lo smarrimento del senso, partizione che in qualche modo viene superata con l'impiego di un ritmo ammirevole, ma le cui tracce, quasi fossero i resti di un dualismo insufficientemente revocato, non possono venir cancellate.

È l'idealismo astratto, con il suo intrinseco rapporto a una patria extratemporale e trascendente, a rendere necessario questo genere di figurazione. Così, l'opera più importante di questo tipo, il *Don Chisciotte*, tradisce una tendenza necessariamente più forte – dati i suoi presupposti filosofico-storici – al trascendimento epico. Gli accadimenti narrati nel *Don Chisciotte* sono proiettati su uno sfondo, in cui il tempo è pressoché assente, essi formano una serie policroma di avventure isolate e in sé compiute e la chiusa del romanzo conclude il tutto in funzione del principio informatore e della sua problematica: essa, cioè, si pone a coronamento del tutto, non del concreto complesso delle sue parti. Sta in ciò l'aspetto epico del *Don Chisciotte*, il suo rigore che nulla concede alle atmosfere, la sua meravigliosa serenità. Naturalmente è il solo oggetto della figurazione a staccarsi in tal modo dal flusso temporale e a innalzarsi verso regioni più pure; quanto invece al suo tramite, cioè il fondamento vitale, la sua natura non è mitico-intemporale, ma promana dal flusso del tempo e ne media le tracce in ogni singolarità. Ma le ombre e le sfumature di questa nascita vengono intercettate dai raggi di una certezza follemente demonica, la quale illumina ogni cosa stagliandone i profili contro una patria inesistente e trascendente. Tuttavia, questa luce non può indurre l'oblio, giacché l'opera deve la sua irripetibile mistione di austera serenità e potente malinconia pro-

prio a quest'unica, eccezionale vittoria sulla forza oppressiva del tempo. Qui come altrove, però, il superamento dei pericoli connessi a questa forma e la scoperta di un'improbabile perfezione non sono opera di Cervantes, cioè dell'ingenuo e ignaro poeta, bensì del visionario che ha colto intuitivamente quell'attimo irreversibile apparso sullo scacchiere della filosofia della storia. La sua visione si coagulò nel punto in cui due epoche universali si erano scisse, le riconobbe e le comprese, proiettando i loro intricatissimi problemi nella sfera luminosa di una trascendenza totalmente dispiegata e assurda senza residui alla dignità della forma. I predecessori e gli eredi di questa forma, l'epica cavalleresca e il romanzo d'avventure, additano quei pericoli che le derivano dallo sconfinare nell'epopea e dall'impossibilità di volgere in termini figurativi la *durée* – la trivialità e la propensione al puro intrattenimento. Ciò dà la misura della problematica necessariamente inerente a questo tipo di romanzo, proprio come l'impossibilità di fronteggiare il peso e la forza eccessivi del tempo reale sono all'origine dei pericoli che minacciano il romanzo della disillusione: lo smembramento e la mancanza di una forma.

CAPITOLO TERZO

Sul piano dell'estetica come della filosofia della storia, il *Wilhelm Meister* si pone tra i due tipi di figurazione presi in esame: il suo tema è quello della conciliazione dell'individuo problematico, guidato da un ideale interiormente vissuto, con la concreta realtà sociale. Questa conciliazione non può e non deve avere né il senso di un'autointegrazione compromissoria, né quello di un'armonia prestabilita, la quale sarebbe approdata al tipo, allora già caratterizzato, del moderno romanzo umoristico, non fosse che in tal caso il ruolo principale sarebbe toccato necessariamente al principio del male. (*Soll und Haben* di Freytag è un esempio classico di questa obiettivazione del principio antipoe-tico e dell'assenza di qualsiasi riferimento alle idee.) Qui, dunque, tipologia umana e struttura dell'azione sono condizionate da una necessità formale che rende problematica, ma possibile, la conciliazione tra l'interiorità e il mondo; la possibilità di approdare a questa conciliazione è rimandata al termine di una ricerca costellata da aspre contese e peregrinazioni. Per conseguenza, questa interiorità si pone a mezzo tra i due tipi precedentemente analizzati: il suo rapporto al mondo trascendente delle idee è come disciolto, soggettivamente e oggettivamente allentato; ma l'anima fondata interamente su se stessa non trova il suo sbocco perfetto in una realtà che sia in sé compiuta o che ponga tale compimento al modo di un dover-essere, ossia in una realtà che si presenti di fronte alla realtà esterna come un postulato e una potenza avversaria; piuttosto, un'anima siffatta porta con sé, come segno di un legame più fievole (ma non ancora estinto) con l'ordine trascendentale, la nostalgia di una patria terrena, una patria che abbia il suo corrispettivo – in un senso positivamente oscuro, ma negativamente inequivocabile – nell'ideale. Da un lato, dunque, questa interiorità dà luogo

a un idealismo più esteso e per ciò stesso più moderato, più flessibile e concreto; dall'altro, però, questa dilatazione dell'anima esprime una vitalità più radicale, ossia non semplicemente contemplativa, ma capace di agire sulla realtà ed esercitarvi un'influenza. Sicché questa interiorità si situa a metà strada fra idealismo e romanticismo e, nel tentare una sintesi e un superamento di entrambi, viene da entrambi respinta alla stregua di un compromesso.

Da questa possibilità, offerta dal tema stesso, d'intervenire efficacemente sulla realtà sociale mediante l'azione, consegue l'importanza decisiva, per il tipo umano in questione, del sostrato dell'agire sociale, vale a dire l'articolazione del mondo esterno in professioni, ceti, classi ecc. L'ideale che anima questi uomini e informa le loro gesta si prefigge pertanto questo contenuto e questo fine: reperire nelle concrezioni sociali vincoli e adempimenti che siano in grado di soddisfare la dimensione più intima dell'anima. La solitudine dell'anima è in tal modo revocata almeno sul piano postulativo. Un'efficacia di tal genere presuppone una società interiormente umana, una comprensione e una cooperazione intese a quanto d'essenziale sussiste tra gli uomini. Questa società, tuttavia, non comporta né un radicamento ingenuamente spontaneo nei vincoli sociali, con la naturale solidarietà che nasce dalla mutua appartenenza al medesimo contesto (come nelle antiche epopee), né una socializzazione vissuta in senso mistico, la quale, sotto il raggio di questa improvvisa illuminazione, abbandoni e dimentichi il singolo individuo come qualcosa di statico e provvisorio, come un che di peccaminoso; al contrario, si tratta d'un reciproco affinarsi e armonizzarsi di personalità dapprima solitarie e caparbiamente abbarbicate in se stesse; è il frutto di una nobile e nobilitante rassegnazione, il coronamento di un processo educativo, una maturità raggiunta a prezzo di lotte e sofferenze. Il contenuto di questa maturità è un ideale di libera umanità, la quale comprenda e affermi in tutte le concrezioni della vita sociale le forme necessarie della società umana, ma in pari tempo non scorga in esse

che l'occasione per lo sviluppo di codesta sostanza essenziale della vita, dunque facendo proprie quelle concrezioni non già nella loro rigida funzionalità giuridicostatale, bensì quali strumenti necessari al raggiungimento di fini posti di là da esse. Con ciò, l'eroismo dell'idealismo astratto e la mera interiorità del romanticismo sono ammessi come tendenze relativamente legittime, ovvero destinate ad essere superate e reinnestate in un ordine interiore; in sé e per sé tali tendenze appaiono riprovevoli e condannate al tramonto – proprio come l'autointegrazione a un ordinamento esterno ancora vuoto d'idee, la quale fosse dettata unicamente dal convergere di quelle tendenze con l'ordinamento dato: è il caso del filisteismo.

Così strutturato, il rapporto tra ideale e anima ha l'effetto di relativizzare la centralità della figura dell'eroe: essa diventa accidentale; e se l'eroe è tratto a viva forza da un numero sterminato di individui animati dalle stesse aspirazioni e posto al centro dell'opera, questo avviene proprio perché le sue ricerche e le sue scoperte riveleranno nel modo più evidente la globalità del mondo. Così, nella torre in cui si prende nota degli anni di apprendistato di Wilhelm Meister, hanno luogo – tra tanti altri – anche quelli di Jarno e Lothario e di altri membri della corporazione, e nel romanzo stesso i ricordi della pensionaria innescano un'esperienza educativa parallela. Certo, anche il romanzo della disillusione conosce questa centralità accidentale della figura principale (mentre l'idealismo astratto doveva servirsi necessariamente di un eroe caratterizzato dalla sua solitudine e collocato in posizione centrale), ma si tratta solo di un altro mezzo atto a mostrare l'aspetto depauperante della realtà: nell'inevitabile naufragio di tutte le interiorità, ogni singolo destino è solo un episodio, e il mondo stesso si compone di un numero infinito di episodi isolati e tra loro eterogenei, il cui destino comune, appunto, è unicamente l'inevitabilità del fallimento. Qui, invece, la visione del mondo su cui è imperniata questa relatività prevede la possibilità di portare a compimento le aspirazioni orientate a un fine comune;

grazie a questo carattere sociale del destino, le singole figure sono intimamente connesse tra loro, laddove nel romanzo della disillusione il parallelismo dei diagrammi vitali non poteva che incrementare la solitudine degli uomini.

Di qui la necessità di trovare una via intermedia tra l'idealismo astratto, interamente proteso all'agire, e l'agire puramente interiore, ovvero contemplativo, del romanticismo. Nell'incarnare il criterio di fondo di questo tipo di figurazione, l'umanità esige un equilibrio tra attività e contemplazione, tra volontà d'intervento nel mondo e capacità di riprodurlo fotograficamente. Questa forma è stata chiamata *Erziehungsroman*, romanzo pedagogico. E a buon diritto, dal momento che la sua azione deve dar vita a un processo coscientemente condotto e diretto a un obiettivo determinato, ossia promuovere negli uomini lo sviluppo di qualità che mai sarebbero giunte a fioritura senza un tale connubio di uomini attivi e circostanze favorevoli; di più: quanto è stato in tal modo raggiunto diventa motivo di formazione e di stimolo per gli altri, è esso stesso un mezzo educativo a tutti gli effetti. L'azione improntata a questo fine partecipa in certo modo della quiete della sicurezza. Ma non si tratta della quiete aprioristica che regna su un mondo stretto dai lacci dell'obbligo; una volontà formativa, cosciente e sicura delle proprie finalità, è all'origine di questa atmosfera depurata infine di ogni pericolo. Ma in sé e per sé questo mondo continua ad essere minacciato dal pericolo. Intere schiere di uomini devono soccombere a causa della loro incapacità di adattamento, altre inaridiscono dopo una capitolazione rapida e senza condizioni di fronte alla realtà, il che offre la misura del pericolo a cui tutti sono esposti, e contro il quale si dà, sì, una via individuale alla salvezza, ma non certo una redenzione aprioristica. Comunque sia, queste vie sono accessibili, e c'è tutta una società di uomini – i quali si soccorrono a vicenda, per quanto a volte siano essi stessi causa di errori e sbandamenti – che le percorre vittoriosamente fino alla fine. E ciò che

per molti è divenuto realtà, dev'essere accessibile a tutti almeno come possibilità.

Il senso di forza e di sicurezza posto a fondamento di questa forma di romanzo deriva dunque dalla relativa centralità del protagonista, e ciò dipende a sua volta dalla fede nella possibilità di un destino comune, dalla certezza di poter creare delle figurazioni vitali. Ma non appena questa fede svanisce – ciò che in termini formali significa: non appena l'azione oltrepassa le esperienze di un uomo isolato, la cui sorte non si fonde con quella delle società fittizie o reali che egli attraversa –, allora la modalità di figurazione ne viene essenzialmente alterata e in tal modo si approssima al tipo del romanzo della disillusione. Qui la solitudine non è accidentale, né depone contro l'individuo; piuttosto il suo significato allude al fatto che la volontà intesa all'essenza si proietta al di là del mondo delle concrezioni sociali; che una società si edifica solo a patto di rimanere in superficie e di mantenersi sul terreno del compromesso. In tal modo, anche se la figura centrale si fa problematica, questa problematicità non dev'essere addebitata alle sue cosiddette « false tendenze », bensì proprio al suo proposito di attuare nel mondo la parte più intima di sé. L'aspetto pedagogico, che soggiorna in questa forma e la distingue nettamente dal romanzo della disillusione, consiste in questo, che l'eroe perviene infine a una condizione di rassegnata solitudine, la quale, però, non comporta il crollo definitivo o lo svilimento di tutti gli ideali, bensì l'intuizione visiva della discrepanza tra interiorità e mondo, l'incarnarsi operoso dell'intuizione di questa dualità: da un lato, dunque, il compromesso con la società raggiunto mediante la rassegnata assunzione in sé delle sue forme vitali, dall'altro l'escludersi-in-sé e il conservarsi-per-sé di un'interiorità realizzabile soltanto nell'anima. Il gesto che decide della condizione finale dell'eroe esprime la situazione del mondo in quel determinato momento, e tuttavia non si tratta né di una protesta, né di un'affermazione: è semplicemente la capacità di comprendere che scaturisce da un'esperienza vissuta; un'esperienza che tende a investire

entrambi i lati della suddetta dualità e che nell'impossibilità dell'anima a esercitare un'azione nel mondo scorge non solo la natura inessenziale del mondo, ma anche l'intima debolezza dell'anima stessa. Va da sé che nella maggior parte dei singoli casi i confini tra il tipo del romanzo pedagogico postgoethiano e quello del romanticismo della disillusione sono spesso incerti e variabili. Ciò si evidenzia nel modo forse più chiaro nella prima stesura di *Der Grüne Heinrich*, mentre la stesura definitiva segue risolutamente i dettami imposti dalla forma. Ma la possibilità, ancorché superabile, di una tale incertezza relativa ai confini, rivela il grande pericolo che minaccia questa forma fin nei suoi fondamenti filosofico-storici: il pericolo di una soggettività che non abbia conseguito uno statuto archetipico e simbolico, e che dunque è destinata a far deflagrare la forma epica. Stando a questo presupposto, infatti, sia l'eroe che il destino sono entità, per quanto possibile, affatto individuali, e per conseguenza il tutto si muta in un destino privato raccontato alla maniera di una cronaca: come se un determinato individuo prendesse a riflettere sull'ambiente nel quale si trova a vivere. (Il romanzo della disillusione compensa l'ipertrofia della soggettività con l'universalità schiacciante e livellatrice del destino.) Ed è più difficile revocare questa soggettività che non quella deputata al registro narrativo: essa conferisce all'insieme della materia presentata – persino quando sotto il profilo tecnico la figurazione sia stata oggettivata nel modo più completo – quel fatale carattere di grettezza e insignificanza che è tipico di tutto ciò che rimane confinato in un ambito strettamente privato; permane un aspetto che perde di vista la totalità in modo tanto più deprecabile, in quanto in ogni momento vi si avvanza la pretesa di porre quest'ultima a oggetto di figurazione. Gran parte dei moderni romanzi pedagogici sono incorsi irrimediabilmente in questo pericolo.

Nel *Wilhelm Meister* la struttura dei personaggi e dei loro destini determina la costruzione del loro ambiente sociale. Anche in questo caso si tratta di una situazione intermedia: le concrezioni della vita sociale non sono

proiezioni di un mondo solido e sicuro, di un mondo trascendente, e neppure di un ordine in sé conchiuso e ben articolato, la cui sostanza sia scopo a se stessa; in tal caso, infatti, la ricerca e la possibilità dell'errore rimarrebbero estranee a questo mondo. Ma tali concrezioni non costituiscono neppure una massa amorfa, ché altrimenti l'interiorità intesa all'ordine rimarrebbe, nel suo stesso dominio, straniera, e la conquista della meta sarebbe fin dall'inizio impensabile. Il mondo sociale deve diventare pertanto un mondo della convenzione, senza per questo negarsi del tutto all'azione pervasiva del senso vivente.

Con ciò fa la sua comparsa nel mondo esterno un nuovo principio dell'eterogeneità: la gerarchia, irrazionale e non razionalizzabile, delle diverse concrezioni e dei loro molteplici strati costitutivi, disposti secondo il grado di permeabilità a un senso che in questo caso non ha un significato oggettivo, ma esprime la possibilità di uno sviluppo attivo della personalità. L'ironia, intesa come l'elemento catalizzatore della figurazione, assume qui un significato assolutamente decisivo, in quanto a nessuna concrezione, presa in sé e per sé, può essere attribuito o negato un senso, né è possibile valutare con chiarezza fin dall'inizio la sua idoneità o meno ad accoglierlo: il senso, infatti, emerge solo nell'interazione tra le concrezioni e l'individuo. Questa necessaria ambivalenza viene ulteriormente accentuata dal fatto che nelle singole interazioni non è possibile stabilire in nessun modo se l'adeguatezza o l'inadeguatezza delle concrezioni all'individuo sia per quest'ultimo una vittoria o una sconfitta, o magari un giudizio su di esse. Ma questa affermazione ironica della realtà – questo ondeggiare che effonde luce anche nelle situazioni più remote dal rapporto alle idee – non è che uno stadio intermedio: per il compimento dell'opera educativa è necessario che determinate porzioni di realtà vengano idealizzate e romantizzate, e che altre, prive di senso, siano invece degradate al livello della prosa. D'altra parte, non è possibile abbandonare l'atteggiamento ironico, lasciando con ciò stesso campo libero a un'affer-

mazione incondizionata, neppure di fronte a questo ritorno all'essenza e ai mezzi da esso impiegati. Perché queste oggettivazioni della vita sociale non sono che occasioni per attivare in modo visibile e fecondo ciò che le oltrepassa, e la preliminare, ironica omogeneizzazione della realtà, a cui tali oggettivazioni devono il loro stesso carattere di realtà – la loro essenza inaccessibile ad aspetti e tendenze soggettive, la loro autonoma esistenza rispetto ad essi –, non può essere revocata neanche in questo caso senza mettere a repentaglio l'unità del tutto. Così, una volta raggiunto un mondo significativo e armonico, si scopre che esso è altrettanto reale delle varie gradazioni in cui si esprime la perdita del senso o la sua lacunosa pervasività, gradazioni e sfumature che nello sviluppo dell'azione anticipano e prefigurano il mondo.

Nel ritmo ironico di questa figurazione romantica della realtà si annida l'altro grande pericolo di questa forma del romanzo, un pericolo che solo Goethe, e in parte neppure lui, è riuscito a evitare. È il pericolo di una romantizzazione della realtà spinta fino a un punto di assoluta trascendenza della realtà stessa, ovvero – ciò che rende ancor più evidente tale pericolo sul piano specificamente artistico – fino a una sfera completamente avulsa da qualsiasi problematica, un ambito in cui le forme figurative del romanzo risultano ormai insufficienti. Novalis, che proprio a questo riguardo ha respinto come prosaica e impoetica la creazione goethiana, contrappone al tipo di figurazione del *Wilhelm Meister* la trascendenza realizzata, la fiaba quale meta e canone della poesia epica. « Il *Wilhelm Meister* » egli scrive « è in certo qual modo prosaico da cima a fondo e moderno. L'elemento romantico vi fa naufragio, e anche la poesia della natura, il meraviglioso. Vi si tratta soltanto di cose umane comuni, la natura e il misticismo vi sono interamente dimenticati. È una storia borghese e domestica poetizzata. Il meraviglioso vi è trattato espressamente come poesia e esaltazione. Un ateismo artistico è lo spirito del libro... In fondo è un libro... sommamente antipoetico, quantunque l'esposi-

zione sia poetica».¹ E se con tali tendenze Novalis si riporta a sua volta al tempo dell'epica cavalleresca, ciò non è casuale, ma si deve a un'affinità elettiva, enigmatica seppur profondamente razionale, tra la disposizione emotiva e la materia plasmabile. Di fatto anche il suo intento, in linea con lo spirito dell'epica cavalleresca (qui si parla ovviamente di aspirazioni condivise aprioristicamente e non di un qualche «influsso» più o meno diretto), è quello di figurare la totalità terrenamente conclusa di una trascendenza divenuta manifesta. Ne consegue che anche la sua stilizzazione, come quella epica, deve porsi come obiettivo la fiaba. Mentre però i poeti medievali, seguendo una disposizione ingenuamente e trasparentemente epica, miravano senz'altro alla figurazione del mondo terreno, accogliendo l'intima luce di una trascendenza immanente e il trasfigurarsi della realtà in fiaba come un dono della posizione da essi occupata nel dominio della filosofia della storia, per Novalis, invece, questa realtà di fiaba, questa restaurazione dell'infranta unità di realtà e trascendenza, diventa uno scopo figurativo pienamente cosciente. Ma per ciò stesso una sintesi decisiva ed esaustiva non è praticabile. La realtà è infatti troppo carica e oppressa dal peso terreno che consegue alla perdita delle idee, e d'altro canto il mondo trascendente, originato direttamente dalla sfera filosofico-postulativa dell'assolutezza astratta, riesce troppo aereo e insostanziale per unificarsi organicamente e dar luogo alla figurazione di una totalità vivente. Sicché la frattura artistica che Novalis ha sagacemente messo in luce in Goethe, è diventata in lui ancor più vistosa e affatto incolmabile: il trionfo della poesia, la sua sovranità trasfigurante e redentrice, che si estende sull'intero universo, non possiede la forza costitutiva per trarre seco, in questo paradiso, tutta quella sostanza altrimenti terrena e prosaica. La romantizzazione della realtà riveste quest'ultima di una lirica parvenza di poesia che non si lascia tradurre in

¹ Novalis, *Frammenti*, trad. it. di E. Pocar, Rizzoli, Milano 1976, p. 326, fr. 1286. [N.d.T.]

eventi, in epica; così, una figurazione effettivamente epica o mette capo, inasprendola, alla problematica goethiana, oppure viene aggirata ed elusa mediante lirismi riflessivi e quadri affettivi. La stilizzazione di Novalis rimane pertanto eminentemente riflessiva: essa attenua il pericolo in superficie, ma lo inasprisce nella sostanza. In base a questa condizione dello spirito, non vi è alcuna armonia prestabilita che possa mettere in consonanza la romantizzazione lirico-affettiva delle concrezioni sociali e la vita essenziale dell'interiorità; e poiché Novalis respinse la via seguita da Goethe – ossia il tentativo di trovare un equilibrio ironicamente ondeggiante, della cui creazione fosse responsabile il soggetto, ma che al tempo stesso pregiudicasse il meno possibile le concrezioni sociali –, non gli restò altra soluzione che quella di dar veste liricamente poetica all'esistenza oggettiva delle concrezioni, creando in tal modo un mondo di bellezza e armonia, ma ristagnante in se stesso e privo di relazioni, un mondo connesso sia a una trascendenza fattasi definitivamente reale, sia a un'interiorità la cui problematica è solo riflessiva, affettiva, ma nient'affatto epica e pertanto incapace di asurgere a una vera totalità.

Ma anche in Goethe il superamento di questo pericolo rimane problematico. Per quanto infatti s'intensifichi sotto il rispetto puramente soggettivo e potenziale la capacità di penetrazione del senso nelle sfere pubbliche del successo, il pensiero sociale, su cui si regge l'intera costruzione, esige che le concrezioni dispongano di una maggiore e più oggettiva sostanzialità, onde accingersi al soggetto del dover-essere in un modo più autentico di quanto non fosse dato entro le sfere già superate. Questa revocazione oggettivistica della problematica fondamentale deve necessariamente avvicinare il romanzo all'epopea; tuttavia, concludere in forma d'epopea quel che è stato iniziato in forma di romanzo è altrettanto impossibile quanto imbrigliare questo trascendimento in una nuova figurazione ironica e rendere in pari tempo pienamente omogenea la restante parte del romanzo. Perciò, a quell'atmosfera meravigliosa-

mente teatrale, nata dal vero spirito del romanzo, deve giustapporsi, come simbolo del dominio attivo sulla vita, il mondo della nobiltà, un mondo suscettibile di trascendenza e per ciò stesso fragile. È vero: in base al tipo di matrimonio con cui si conclude il romanzo, l'interiorizzazione della condizione sociale riceve sul piano figurativo un maggior rilievo plastico ed epico; sicché anche l'oggettiva superiorità di ceti si riduce semplicemente all'occasione più propizia per vivere un'esistenza più libera e generosa, un'occasione che tuttavia si presenta a chiunque possieda quei presupposti interiori necessari a sfruttarla. Malgrado questa riserva ironica, il ceto si è innalzato a un livello di sostanzialità, a cui non sarebbe mai pervenuto con le sue proprie forze: entro il suo dominio, per quanto limitato a una cerchia ristretta, deve svilupparsi un'ampia e universale fioritura culturale, il cui compito è quello di riscattare i più disparati destini umani; così, sul mondo edificato e circoscritto dal ceto nobiliare si diffonde qualcosa di quel fulgore dell'epopea, che emana da lontananze estranee a qualsiasi problematica. A questo sviluppo immanente alla situazione complessiva non si sottrae neppure la capacità di Goethe di fare emergere nuovi problemi e di metterli al centro dell'attenzione mediante una misura artistica oltremodo avveduta. Ma in questo mondo caratterizzato da una conformità puramente relativa alla vita essenziale non c'è un solo elemento che possa offrire uno spunto a una siffatta stilizzazione. Di qui la necessità di quel congegno fantastico e molto biasimato – la misteriosa torre – che appare negli ultimi libri del *Meister*, o di quegli iniziati onnisapienti e preveggenti ecc. Qui Goethe ricorreva ai mezzi figurativi dell'epopea (romantica); tali mezzi gli erano assolutamente necessari ai fini di una figurazione che tenesse conto, sul piano della plasticità sensibile, dell'importanza e del peso della conclusione; e se egli li avesse sminuiti mediante un trattamento improntato a leggerezza e ironia, se avesse cercato di spogliarli del loro carattere epico e di tramutarli in elementi della forma del romanzo, sarebbe incorso in un fallimento. La virtù fi-

gurativa della sua ironia, che provvede ovunque a fornire di sufficiente sostanzialità ciò che altrimenti sarebbe indegno di un processo formativo, e che ingloba nell'immanenza della forma ogni impulso al trascendimento, qui può soltanto screditare l'elemento del «meraviglioso» – mettendone cioè in luce il carattere giocoso, arbitrario e infine inessenziale –, ma non può certo impedire ad esso di introdurre la dissonanza e di spezzare in tal modo l'unità tonale dell'insieme: il «meraviglioso» si trasforma in un'affettazione di misteri dietro i quali non si cela nessun senso profondo, la sua funzione si riduce a un'intensa accentuazione del motivo ispiratore di un'azione priva di un'effettiva importanza, è un frivolo orpello che ha perduto ogni grazia decorativa. E tuttavia esso è qualcosa di più di una concessione al gusto dell'epoca (come sostengono taluni a mo' di giustificazione); lo prova il fatto che, malgrado tutto, non si potrebbe pensare in nessun modo al *Wilhelm Meister* senza questo elemento – pur così inorganico – del «meraviglioso». Ciò che indusse Goethe a servirsene fu una necessità di carattere essenziale, formale; e il suo impiego doveva fallire già per il solo fatto che un tale elemento, secondo il modo di sentire del poeta, rimandava a una forma meno problematica di quella consentita, sul piano figurativo, dal suo stesso sostrato epocale. Anche qui l'orientamento utopistico del poeta non riesce a limitarsi ai nessi caratteristici della problematica contemporanea, né a quietarsi mercé la visione e l'immediata fruizione soggettiva di un senso irrealizzabile; questo stesso orientamento lo spinge a porre un'esperienza vissuta in modo puramente individuale, la cui validità può essere affermata solo sul piano postulativo, come senso costitutivamente esistente della realtà. Ma è impossibile – come attestano tutti i problemi decisivi di una grande forma – trarre la realtà fino al livello del senso; e non esiste ancora un'arte della figurazione tanto alta e tanto magistralmente matura da riuscire a colmare questo abisso.

CAPITOLO QUARTO

Questo sconfinamento nel dominio dell'epopea non oltrepassa i limiti della vita sociale, e se spezza l'immanenza della forma è perché presume di individuare nei punti cruciali del mondo figurabile una sostanzialità del tutto incapace a garantirne un equilibrio anche precario. Ma l'impulso a proiettarsi in una sfera avulsa da ogni problematica, la sfera propriamente epica, rimanda qui solo a un ideale utopico-immanente che inerisce alle forme e alle concrezioni sociali; dunque tale impulso non trascende tali forme e concrezioni, ma solo le loro possibilità concrete e storicamente date, il che è senz'altro sufficiente a spezzare l'immanenza della forma. Una simile presa di posizione concerne unicamente il romanzo della disillusione, dove l'incongruenza tra interiorità e mondo convenzionale porta necessariamente alla completa negazione di quest'ultimo. Ma finché tale negazione fa riferimento a una presa di posizione puramente interiore, l'immanenza del romanzo, almeno nella forma posta in atto, rimane preservata, e la perdita dell'equilibrio non riguarda tanto un trascendere del romanzo a epopea, quanto piuttosto un processo lirico-psicologico di generale frantumazione della forma. (La particolare posizione di Novalis è già stata analizzata.) Ma il trascendimento diventa inevitabile se il rifiuto utopico del mondo convenzionale si oggettivizza in una realtà altrettanto esistente, e se la forma della figurazione fa tutt'uno con la difesa polemica di una tale realtà. L'evoluzione euro-occidentale non prevedeva una simile possibilità. Le pretese utopistiche dell'anima mirano qui a qualcosa che appare fin dall'inizio inadempibile: il conformarsi del mondo esterno a un'anima estremamente differenziata e raffinata, un'anima il cui ambito è divenuto quello stesso dell'interiorità. Tuttavia il rifiuto della convenzione non si limita a colpire la convenzionalità in quanto tale: in parte, in-

fatti, ne addita l'estraneità all'anima, in parte la carenza di raffinatezza; in parte denuncia l'estraneità della convenzione alla civiltà [*Kultur*], il suo conformarsi puro e semplice allo stile della civilizzazione [*Zivilisation*]; in parte fa luce sulla sua natura aspirituale, improntata a sterilità e aridezza. In ogni caso – fatta eccezione per certe tendenze anarchiche, la cui purezza inclina quasi al misticismo – è pur sempre in questione una civiltà che in tanto si oggettiva in concrezioni sociali, in quanto queste sarebbero pienamente conformi all'interiorità. (È questo il punto in cui il romanzo di Goethe entra in contatto con tale linea di sviluppo: ma in esso la civiltà in questione viene individuata e da questa scoperta origina il ritmo peculiare del *Wilhelm Meister*: la crescita esponenziale dell'aspettativa mediante stratificazioni concrezionali che diventano sempre più essenziali e alle quali l'eroe perviene con maturità crescente – con un senso di crescente rifiuto dell'idealismo astratto e del romanticismo utopico.) Questa critica può esprimersi pertanto solo in modo lirico. Persino in Rousseau, la cui *Weltanschauung* romantica si basa sul distacco da ogni concrezione civile, la controversia si configura in termini puramente polemici, vale a dire retorici, lirici, riflessivi; e il mondo della civiltà euro-occidentale appare così saldamente radicato nell'inevitabilità delle concrezioni che ne costituiscono la base, da non riuscire a contrastarle se non in forma eminentemente polemica.

Questa polemica diventa creativa solo grazie al fatto che le basi emotive e figurative della letteratura russa del diciannovesimo secolo vantano una maggiore prosimità a certi stati organico-naturali primitivi. Dopo Turgenev, esponente essenzialmente « europeo » del romanticismo della disillusione, è stato Tolstoj a imprimere a questa forma la tendenza più vigorosa all'epicità. Il modo di sentire di Tolstoj, veramente e grandiosamente epico, remoto da ogni forma di romanzo, tende a una vita che è fondata su uomini uniformemente più sensibili nei confronti della società, più semplici, più intimamente legati alla natura, una vita che aderì-

sce al grande ritmo naturale scandito dalla nascita e dalla morte e si muove in armonia con esso; che allontana ed esclude da sé tutto ciò che appartiene alle forme innaturali: grettezza, discordia, distruttività, irrigidimento. «Il mužik muore serenamente» scrive alla contessa A.A. Tolstaja a proposito della novella *Tre morti*. «La sua religione è la natura con la quale ha vissuto... Con le proprie mani ha tagliato gli alberi, ha seminato e mietuto il grano, ha ammazzato i montoni. I montoni nascevano in casa sua, vi nascevano anche i suoi figli, i vecchi morivano; egli conosce bene questa legge, alla quale non ha mai voltato le spalle, come ha fatto la signora, ma l'ha guardata dritto negli occhi... L'albero muore tranquillamente, onestamente, con bellezza. Con bellezza perché non mente, non fa smorfie, non ha paura né rimpianti».¹

C'è un aspetto paradossale nella posizione storica di Tolstoj, che mostra più di ogni altra cosa fino a che punto il romanzo sia la necessaria forma epica del nostro tempo: è il fallimento del suo tentativo di volgere il mondo in movimento e azione, un mondo che egli, si badi bene, non solo ha desiderato con tutte le sue forze, ma che ha anche contemplato e figurato con chiara e ricca efficacia; in altre parole, il mondo rimane un elemento della figurazione epica, ma non è, esso stesso, realtà epica. Il mondo organico-naturale delle antiche epopee dava vita infatti a una civiltà, la cui qualità specifica consisteva nel suo carattere organico, mentre il mondo di Tolstoj è posto come un ideale e per conseguenza la natura è vissuta come un'entità interiore: essa, appunto, viene intesa, nella sua intima essenza, come «natura», e in quanto tale contrapposta alla civiltà. La necessità di una simile contrapposizione forma l'insolubile problematica dei romanzi di Tolstoj. Beninteso: qui non si tratta del fatto che egli non abbia effettivamente superato in sé il problema della civiltà, inficiando sentimentalisticamente il rapporto con quanto

¹ L. N. Tolstoj, *Le lettere*, trad. it. di L. Radoyce, Longanesi, Milano 1977, vol. I, p. 214, lettera del 1° maggio 1858. [N.d.T.]

da lui sperimentato e configurato come natura; in altri termini, il suo orientamento in senso epico non approda alla forma del romanzo problematico per motivi psicologici: questo esito, al contrario, è un effetto della specifica costituzione della forma e del suo rapporto al sostrato filosofico-storico.

Una totalità di uomini e avvenimenti può e deve essere posta sempre e soltanto sul terreno della civiltà. Nelle opere epiche di Tolstoj l'elemento decisivo – sia sul piano architettonico, sia come concreto adempimento contenutistico – appartiene dunque a quel mondo della civiltà che egli rifiuta in quanto problematico. Ma per quanto la natura non possa arrotondarsi in una totalità immanentemente conchiusa e completa, essa è pur sempre qualcosa di oggettivamente esistente, talché nell'opera si formano due strati di realtà, i quali risultano del tutto eterogenei non solo sul piano del valore, ma anche per quanto attiene alla qualità del loro essere. E il loro rapporto reciproco, fondamentale per l'edificazione della totalità di un'opera, può assumere unicamente la forma della via che spinge interiormente dall'uno all'altro polo; o più precisamente: poiché la direzione è data insieme al risultato della valorizzazione, quella via è la stessa che porta dalla civiltà alla natura. In tal modo – paradossale conseguenza del nesso paradossale tra il sentire del poeta e la sua epoca – un'esperienza interiore di tipo sentimentale e romantico diventa il centro dell'intera figurazione: è l'insoddisfazione degli uomini votati all'essenza di fronte a tutto ciò che può offrir loro il mondo della civiltà, ed è la ricerca e la scoperta, conseguenti al rifiuto della civiltà, di un'altra, ben più essenziale realtà: quella della natura. Il carattere paradossale, che risulta da questa tematica, viene ulteriormente accentuato dal fatto che la « natura » di Tolstoj – come pure la compattezza relativamente più sostanziale del mondo di Goethe – non possiede quella pienezza e quella tondezza che ne farebbero una patria per l'approdo e la pacificazione. Tale natura è la semplice garanzia positiva dell'esistenza effettiva di una vita essenziale posta al di là della con-

venzionalità. Si può accedere a questa vita mercé la pienezza e l'autenticità che caratterizzano un'individualità – attraverso l'immediata autoriflessione dell'anima; tuttavia, raggiunto questo culmine, si deve risprofondare irrimediabilmente nell'altro mondo, quello della civiltà.

Alle desolanti conseguenze della sua visione del mondo, tratte con l'inflessibilità che compete a un poeta della storia universale, Tolstoj non può sottrarsi neanche mediante la peculiare posizione che assegna all'amore e al matrimonio: una posizione intermedia tra natura e civiltà, tale cioè da renderli, nell'una come nell'altra, insieme autoctoni e stranieri. Nel ritmo della vita naturale, il ritmo impassibile e spontaneo di quanto diviene e trapassa, l'amore è il punto in cui le potenze che dominano la vita si configurano nel modo più concreto e sensibile. Ma l'amore inteso come assoluta potenza naturale, come passione, non appartiene al mondo tolstojano della natura: compromesso dal peso eccessivo che vi hanno i rapporti tra individuo e individuo, esso è troppo disgregante e troppo incline a sfumature e sottigliezze di ogni sorta; in una parola, troppo civile. A occupare una posizione veramente centrale in questo mondo è l'amore inteso come matrimonio, come forza coesiva – dove il fatto dell'unione, il divenire una sola carne, è più importante degli individui che vi sono coinvolti –, l'amore come strumento di nascita; il matrimonio e la famiglia come veicoli della continuità naturale della vita. La discrepanza concettuale che s'insinua in tal modo nella costruzione sarebbe cosa di scarso rilievo artistico, se questa fluttuazione non desse origine a sua volta a uno strato di realtà diverso dagli altri e privo di qualsiasi connessione compositiva con quelle due sfere in sé e per sé eterogenee; con ciò, la sua figurazione riuscirà tanto più autentica, quanto più vigorosamente esso si volgerà nel suo contrario: il trionfo di questo amore sulla civiltà, trionfo che doveva segnare una vittoria dell'elemento primordiale sulla falsa raffinatezza, si risolve invece nella desolante capitolazione di ogni altezza e grandezza umane

di fronte a una natura che le inghiotte e le assorbe in sé; e se è pur vero che questa natura vive nell'uomo, è altrettanto vero che – nel nostro mondo della civiltà – essa può godere realmente di sé solo a patto di comprometersi con la più bassa, con la meno spirituale e ideale delle convenzioni. Così, la tonalità che avvolge l'epilogo di *Guerra e pace*, quella cheta atmosfera da stanza dei bambini, in cui ha termine ogni ricerca, appare più profondamente desolante della chiusa del più problematico dei romanzi della disillusione. Qui non è rimasto niente di quel che c'era prima, e come la sabbia del deserto ricopre le piramidi, similmente ogni virtù dell'anima è stata assorbita e annullata dalla naturalità animale.

Alla desolazione involontaria della conclusione se ne aggiunge una volontaria: è la descrizione del mondo convenzionale. Il punto di vista di Tolstoj, sia che valorizzi o rigetti alcunché, coinvolge ogni dettaglio della rappresentazione. L'inconcludenza e l'insostanzialità di questa vita non si limitano a offrirsi oggettivamente allo sguardo del lettore, né sono il frutto interiore e immediato di uno stato di graduale disincantamento; esse derivano piuttosto da un vuoto aprioristico, fisso e insieme mobile, da una noia che non conosce pace. Su ogni dialogo e avvenimento il poeta ha voluto imprimere il suggello di questo giudizio.

A questi due gruppi di esperienze vissute si contrappone l'immediatezza essenziale della natura. In momenti di assoluta rarità e grandezza – si tratta per lo più dei momenti che precedono la morte – si apre all'uomo, con un guizzo di luce che trapassa ogni cosa, una realtà in cui egli scorge e comprende l'essenza che lo sovrasta e che al tempo stesso lo domina interiormente – il senso della sua vita. Al cospetto di questa esperienza interiore, tutta la vita precedente profonda nel nulla, tutti i dolori, i tormenti e gli errori causati dai conflitti di quella vita appaiono meschini e inessenziali. È apparso il senso, e di fronte all'anima si spalancano le vie che conducono alla vita autentica. E qui, di nuovo, Tolstoj, con l'inflessibilità paradossale del vero genio, svela

la problematica più nascosta, nonché i fondamenti della forma in cui opera: sono i grandi momenti della morte a dispensare questa decisiva beatitudine – è il lampo interiore di Andrej Bolkonsky, ferito a morte sul campo di battaglia di Austerlitz, è il fondersi in immediata unità di Karénin e Vrònskij di fronte ad Anna morente –, e la vera beatitudine sarebbe poter morire in quel momento e in quel modo. Ma Anna guarisce e Andrej torna in vita, e il grande momento è svanito senza lasciar tracce. Si torna a vivere nel mondo della convenzione, ricomincia una vita senza scopo, una vita insensenziale. Trascorso che sia il grande attimo, le vie da esso indicate hanno perduto sostanzialità normativa e realtà; ripercorrerle è impossibile, poiché la loro realtà non sarebbe che un'amara caricatura di quanto si rivelò in quel grande momento. (L'immediata comunione divina sperimentata da Lévin e il successivo abbarbicarsi – malgrado il costante degradamento psichico – ai risultati conseguiti, è frutto più della volontà e della teoria del pensatore che della capacità figurativa del visionario. È un approdo programmatico che non possiede l'immediata evidenza degli altri grandi momenti.) E i pochi uomini realmente in grado di vivere nell'immediatezza – forse Platòn Karatàjev è l'unica figura del genere – sono necessariamente figure di contorno: ogni evento scivola su di esse senza far presa, né mai si dà il caso che queste rimangano impigliate con la loro essenza nella rete degli avvenimenti; la loro vita non si oggettivizza e si sottrae alla figurazione – si può solo alludervi, si può determinarla solo in antitesi artistica alle altre. Figure siffatte sono concetti-limite dell'estetica, non realtà.

A questi tre strati di realtà corrispondono i tre concetti temporali del mondo di Tolstoj, e la loro incompatibilità mette in luce nel modo più drastico il carattere problematico di queste opere, peraltro così ricche e profondamente strutturate sul piano figurativo. Il mondo della convenzione è propriamente intemporale: una monotonia che ritorna eternamente ed eternamente si ripete, svolgendosi secondo leggi che le sono proprie e

che ignorano il senso; un'eterna mobilità senza direzione, che non cresce e non dilegua. All'avvicinarsi dei personaggi non corrisponde alcun mutamento reale, perché ognuno di essi è ugualmente inessenziale e può essere sostituito a piacimento con qualsiasi altro. Si può lasciarli o riprenderli in qualsiasi momento: sempre incontreremo la stessa variopinta inessentialità o ne prenderemo congedo. Nel profondo romba il fiume della natura tolstojana: con la costanza e l'uniformità di un ritmo eterno. Qui muta solo ciò che è inessenziale: la sorte individuale, che a quel ritmo s'intreccia, che emerge e sprofonda, e la cui esistenza non ha alcun significato che possa radicarvisi. D'altra parte questo rapporto tra la sorte e il tutto non potenzia la personalità, ma piuttosto la schiaccia, poiché dal punto di vista della totalità ogni elemento connesso all'individualità, ossia ogni elemento che non sia parte integrante, insieme ad innumerevoli altri tra loro equivalenti e omogenei, di una ritmica universale, è completamente privo d'importanza. Del pari, i grandi momenti, in cui balena il presagio di una vita essenziale, di un cammino guidato dal senso, rimangono solo momenti: isolati dagli altri due mondi, privi di un rapporto costitutivo con essi. Non solo, dunque, i tre concetti del tempo sono tra loro eterogenei e reciprocamente incompatibili, ma nessuno di essi è in grado di esprimere una durata effettiva, ossia il tempo reale, l'elemento vitale del romanzo. Il superamento della civiltà ha il solo effetto di consumare la civiltà senza mettere al suo posto la sicurezza di una vita improntata all'essenza. La tendenza a trascendersi in senso epico rende la forma del romanzo ancor più problematica – sotto il rispetto artistico i romanzi di Tolstoj sono una dilatazione del romanzo della disillusione, una ripresa della forma flaubertiana in chiave barocca – senza per questo avvicinarsi più delle altre alla meta agognata, ossia la concreta figurazione della realtà ap problematica dell'epopea. Giacché questa visione presaga di un mondo essenziale della natura rimane appunto presagio e immediatezza interiore, cioè qualcosa di soggettivo e, dal punto di vista della realtà figu-

rata, di riflessivo; ma un mondo siffatto è affine – artisticamente parlando – ad ogni nostalgia rivolta a una realtà più adeguata.

Al di là del romanzo della disillusione non v'è stato sviluppo evolutivo, e la letteratura di questi ultimi tempi non mostra alcuna possibilità essenzialmente creatrice, nessuna capacità di formare nuovi tipi di romanzo: si tratta di eclettismo epigonale, che mette a frutto precedenti modi figurativi e che sembra dimostrare forza produttiva solo in ciò che è formalisticamente inessenziale – nella lirica e nella psicologia.

Del resto è lo stesso Tolstoj a presentarsi sotto un duplice aspetto. In una trattazione orientata unicamente in base alla forma – trattazione destinata a eludere, in rapporto a Tolstoj, il nucleo centrale del suo modo di sentire e persino del suo mondo figurativo – egli dev'essere considerato il punto di approdo del romanticismo europeo. Ma nei pochi, grandissimi momenti della sua arte, che dovevano essere interpretati solo in relazione estrinseca all'insieme figurativo dell'opera, dunque solo in senso soggettivo e riflessivo, viene in luce l'esistenza di un mondo concreto e nettamente differenziato, un mondo che se potesse dilatarsi fino a configurare una totalità, sarebbe del tutto inaccessibile alle categorie del romanzo e richiederebbe una nuova forma di figurazione: la rinnovata forma dell'epopea.

L'uomo in quanto uomo – l'uomo cioè non come essere sociale, e neanche come interiorità isolata e incomparabile, chiusa nella sua purezza astratta – fa la sua comparsa nella sfera di un'anima semplicemente reale; in questa sfera, dove una spontaneità ingenuamente immediata rivela l'unica vera realtà, può formarsi e completarsi l'inedita totalità di tutte le sostanze e di tutti i rapporti in essa possibili; e come il dualismo socio-«interiore» che vige in questo mondo ha voltato le spalle all'universo naturale, così questa totalità si lascia alle spalle, come uno sfondo, la nostra realtà dissociata. Ma questa trasformazione non potrà mai effettuarsi a partire dall'arte: la grande epica è una forma legata all'empiria del momento storico, e ogni tentativo di figu-

rare l'utopico come un che di esistente, non porta alla creazione di una realtà, ma alla distruzione della forma. Il romanzo è la forma – per usare un'espressione di Fichte – dell'epoca della compiuta iniquità, ed è destinato a rimanere la forma sovrana, almeno finché il mondo si trova sotto il dominio di tale costellazione. In Tolstoj si rendevano visibili i presagi di una nuova epoca universale, ma rimasero degli spunti polemici e nostalgici, delle astrazioni.

Questo nuovo mondo viene individuato e delimitato solo nelle opere di Dostoevskij, ma lungi dall'entrare in contrasto con la situazione di fatto, esso si offre quale mera realtà semplicemente contemplata. Per questo motivo, sia Dostoevskij che la sua forma si collocano al di là di queste nostre considerazioni: Dostoevskij non ha scritto nessun romanzo e l'orientamento figurativo che emerge dalle sue opere non ha niente a che vedere, né in senso affermativo né in senso negativo, con il romanticismo europeo del diciannovesimo secolo e con le molteplici reazioni, parimenti romantiche, da esso suscitate. Dostoevskij appartiene al nuovo mondo. Se egli sia già l'Omero o il Dante di questo mondo, o se invece si limiti a fornire i canti che poeti più tardi, attingendo anche ad altri precursori, intrecceranno insieme fino a comporre un grande disegno unitario; se insomma egli rappresenti un inizio o sia già un compimento, ciò potrà essere rivelato soltanto dall'analisi della forma che presiede alla sua opera. Il compito di giudicare se la nostra capacità di abbandonare la condizione della compiuta iniquità è reale o se invece l'avvento del nuovo è relegato nel limbo delle pure speranze spetta in primo luogo a una ricognizione astrologica condotta con gli strumenti della filosofia della storia. – 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'esistente come tale.

IL GIOVANE LUKÁCS E I PROBLEMI
DELLA « ZIVILISATION »

DI GIUSEPPE RACITI

1. Sembra che la distinzione di due o più "periodi" nell'ambito di una formazione di pensiero conti tra i presupposti necessari all'intervento storiografico. Persino l'esercizio dello "studio" sembra impossibile senza queste comode sporgenze temporali. Si comincia così dal vecchio Platone, che ripensa pericolosamente se stesso, e si approda alla *Kehre* di Heidegger, passando attraverso il primo e il secondo Wittgenstein. Sicché dal punto di vista oggettivo della storiografia, come da quello privato dello studio, l'opera perfettamente compatta, diciamo spinozisticamente conchiusa, si erge solitaria e inaccessibile come il castello di Faust descritto da Mefistofele: «liscio come l'acciaio»... tanto che «anche il pensiero ne scivola» (*Faust II*, vv. 9024-9025).

Poiché non si dà storiografia dell'Uno, la storia della filosofia non cessa di fare a pezzi il suo oggetto. L'approccio storico-filosofico è pertanto il rovesciamento grafico e concettuale di una reale visione filosofico-storica (*geschichtphilosophisch*). Il primo opera induttivamente, la seconda deduttivamente; il primo è classificatorio, la seconda sistematica (o meglio ancora «unitaria»). La conciliazione di questi due estremi è stato il grande compito di Hegel. Ma la *Theorie des Romans*,¹ per quanto concepita sotto il segno di Hegel, non giunge fino a questo punto: in parte per l'influsso del vocabolario della *Wertphilosophie*, specie nei suoi aspetti «platonizzanti» (e penso soprattutto a Emil Lask),² in parte per l'ipoteca schlegeliana di cui ha parlato Peter Szondi.³ Ciò non toglie che la *Theorie* sia anzitutto uno studio sulla *Aufhebung* hegeliana. Al punto che il romanzo è tale perché romanzesca e «demonica» è l'*Aufhebung*;⁴ al punto che la filosofia di Hegel, vista dall'ottica della *Theorie*, non fa parte della «storia» ma del «romanzo» della filosofia, ossia, appunto, della «filosofia della storia». E qui cade in taglio quel modo spengleriano – l'ultimo autenticamente *geschichtphilosophisch*, secondo il vecchio Simmel – di connettere la facoltà di «pensare» la storia al momento in cui le «civiltà superiori» (*Kulturen*) trapassano nella fase desertica della *Zivilisation*.⁵ Anche le scansioni interne alla *Theorie* sono decise sul quadrante della filosofia della storia; in un passaggio centrale leggia-

mo infatti che «il romanticismo della disillusione non segue all'idealismo astratto solo in senso storico-temporale [*zeitlich-geschichtlich*], esso ne serba anche l'eredità concettuale e forma, sul piano della filosofia della storia [*geschichtsphilosophisch*], la tappa successiva nello svolgimento dell'utopismo aprioristico».⁶ Torneremo più avanti sul senso di questo «utopismo aprioristico»; per ora ci basti osservare, con Detlef Felken, che al pari della *Kultur* «anche la letteratura epica registra una crisi dell'universalità», e che «il primo Lukács ha individuato nel romanzo la forma in cui si è espressa questa crisi».⁷ La crisi del modello organico della *Kultur* apre la strada alla sterilità inorganica della *Zivilisation*. Ma su questo punto Lukács si spinge assai più lontano di Spengler. La *Theorie* definisce infatti il romanzo «l'unica forma possibile di compiuta totalità dopo la definitiva sparizione del modello organico».⁸ La forma del romanzo, evidentemente *inorganica*, esprime in tal modo la struttura «positiva», cioè filosofico-storica, della *Zivilisation*. E come Platone conferisce almeno in un punto dignità iperuranica agli oggetti della tecnica,⁹ così Lukács è forse il primo a contemplare un'*idea* di *Zivilisation*, una catasterizzazione della Perdita. Senza questo pensiero appassionato, vocazionalmente platonico, l'*Operaio* jüngeriano non sarebbe stato concepibile.

2. Per Lukács ogni creazione di forme (*Formschaffen*) rivela la «dissonanza», cioè un'incrinatura nell'«immanenza del senso della vita»; ma la forma del romanzo non si limita a implicare la dissonanza, ossia ad assumerla *ante rem*, come avviene negli altri «generi», ma fa di essa la sua forma specifica.¹⁰ Questa forma *post rem* (non si dimentichi che la notte hegeliana spicca il volo sul far della notte, cioè a *cose fatte*) è l'aspetto caratteristico del demonico, è la ritmica inconfondibile dell'*aufheben*. E là dove l'etica è solo più regolativa, cioè insostanziale e musicale, è il ritmo stesso a farsi costitutivo, a innervare la pietra dura dell'essenza. Seguiamo il fenomeno in questo passaggio: «Ritmo e gusto, categorie in sé e per sé subordinate, appartenenti senz'altro alla sfera della vita, e dunque senza importanza alcuna rispetto a un mondo essenzialmente etico, acquistano qui un significato cospicuo, ossia costitutivo: solo grazie ad esse la soggettività è in grado di mantenersi in equilibrio dall'inizio alla fine della totalità del romanzo, di porre se stessa come oggettività epicamente normativa, e di superare in tal modo il pericolo che grava su

questa forma – l'astrattezza».¹¹ Qui emerge con chiarezza uno degli obiettivi della *Theorie*, forse il più importante: dimostrare che anche il romanzo può vantare un'oggettività normativa e un'inclinazione universale – segni che attesterebbero la sua appartenenza alla *Kultur*; dimostrare che il radicamento del romanzo è ancora *epico*. Ma si tratta, come si diceva, di un'epicità che non ha inglobato la dissonanza nella forma, ma piuttosto ha risolto la forma nella dissonanza, ha elevato la dissonanza alla condizione della forma, ha introdotto la dissonanza nel cuore eufonico dell'essenza, ha sciolto l'essenza in «divenire» e «processo»¹² e ha obbligato il pensiero a render conto di questa trasformazione mutando la filosofia in filosofia della storia. Per queste sue caratteristiche ontologiche il romanzo coglie l'«immanenza del senso» andando «fino in fondo e senza riguardi nella scoperta della sua assenza».¹³ L'ultima forma epica rivela il senso della vita rendendo immanente, plastica, effettuale e palpabile la scomparsa di questo senso. Ne deriva un'assenza di pienezza che può esser vissuta pienamente. L'assunzione normativa dell'insostanzialità della *Zivilisation* è così la condizione «negativa» – la condizione dialettica – della sua sostanzialità. Nella forma estrema di questa consapevolezza, il *Wilhelm Meister*, la «discrepanza tra interiorità e mondo» è risolta mediante «la capacità di comprendere che scaturisce da un'esperienza vissuta; un'esperienza che tende a investire entrambi i lati della suddetta dualità e che nell'impossibilità dell'anima a esercitare un'azione nel mondo scorge non solo la natura inessenziale del mondo, ma anche l'intima debolezza dell'anima stessa».¹⁴ Frutto della fusione del «romanzo dell'idealismo astratto» e del «romanzo della disillusione» – due forme unilaterali basate rispettivamente sul primato dell'azione e dell'interiorità soggettiva –, l'*Erziehungsroman* articola l'assenza stessa della dialettica.

Dunque Lukács prospetta una via dialettica – «goethiana» – per uscire dalla *Zivilisation*, una via che egli vorrebbe ancora illuminata da astri naturali, non da surrogati elettronici. È la via dell'utopia classica. La dialettizzazione dell'ultima delle forme epiche apre un orizzonte di speranza e mette in moto la filosofia della storia. Si spiega così il fatto che la *Theorie*, concepita come un libro su Dostoevskij, s'interrompa proprio ai primi, enigmatici accenni su di lui: parlarne «in positivo», infatti, circostanziando profeticamente il futuro, avrebbe avuto l'effetto di allentare e forse invalidare la forte tensione dialettica (e antiprofetica) che pervade tutto il sag-

gio. Dostoevskij, autore di «nessun romanzo», è prima di tutto un vettore utopico, un fluidificatore delle possibilità della filosofia della storia. Ricordiamo il luogo della *Theorie*, citato in precedenza, in cui Lukács parla con grande precisione di «utopismo aprioristico». La filosofia della storia garantisce per così dire il “numero” dei generi (a cui corrispondono schlegelianamente vive porzioni di storia) senza tuttavia fissarlo una volta per tutte. In questo colombario resta sempre una nicchia vuota.

3. Superamento utopico e conservazione sono due atteggiamenti opposti di fronte alla realtà della *Zivilisation*. Opposti e complementari. L'utopia ripropone in un tempo di là da venire ciò che la conservazione ha posto più o meno saldamente in un al di qua. L'utopia fa slittare in avanti la *Kultur*, la conservazione all'indietro. Ma si tratta sempre e soltanto di *Kultur*. E in entrambi i casi, com'è evidente, gli spostamenti avvengono lungo un asse temporale stabile, di cui la *Kultur*, come la struttura kantiana della psiche, non può fare a meno. Casi di prossimità palese tra utopia e conservazione sono frequentissimi, ma in questa sede dovremo limitare drasticamente il numero delle pedine.

«Ogni realtà» dice il Conte di York (citato da Heidegger in celebri pagine di *Sein und Zeit*) «si muta in fantasma se è presa in esame come “cosa in sé”, se non è oggetto di esperienza vissuta». La conservazione affida all'*Erlebnis*, cioè alla diltheyana storicità della vita, la facoltà di liberarci dai fantasmi. Lo storicismo assolve così a una funzione esorcistica, ed è facile scorgere attraverso il diafano “fantasma” di York il punto focale della teoria lukácsiana della reificazione. Nel 1925, per esempio, prendendo posizione contro Bucharin, Lukács mette in evidenza «nella trattazione del ruolo della *tecnica* nell'evoluzione della società» il «residuo di una cosalità insoluta [*dieser Rest von unaufgelöster Dinghaftigkeit*]»;¹⁵ manovrando su un piano complementare, York nomina il «resto metafisico», ossia quella scoria irriducibile, storicamente non degradabile, che è comune a tutte le operazioni astrattamente gnoseologiche (come quella di Bucharin); e sempre York, come farà in mille occasioni il Lukács della maturità,¹⁶ mette un accento convulso sulla «storicità profonda dell'autocoscienza», questo canto del gallo hegeliano contro tutti i fetici della notte metafisica. — Da ultimo non sarà fuor di luogo citare un recente studio¹⁷ in cui, date alla mano, si mostra e dimostra che Heidegger trattava fe-

condammente la nozione di *Verdinglichung* già dal 1919, cioè quattro anni prima di *Storia e coscienza di classe*.

Ma a ben vedere né l'utopismo dialettico né la conservazione classica hanno mai sfiorato una terza posizione del pensiero, che consiste nel conservare non già la *Kultur*, scivolando avanti o indietro nel Tempo, ma la stessa *Zivilisation*, e segnatamente osservando il modo in cui la "barbarie" può mimare e riprodurre con ogni mezzo, non ultimo quello della tecnica, la "civiltà".

Con ciò la localizzazione di una « differenza ontologica » in seno alla conservazione diventa un compito filosofico di grande rilievo. Finora si è stati conservatori di *Kultur*, mentre oggi si tratterebbe di indicare i lineamenti di una conservazione di *Zivilisation*. La conseguenza di ciò, che neppure Spengler seppe trarre, pur nell'assetto correttamente antiutopico e spazialmente conchiuso (« vegetale ») della sua *Geschichtsphilosophie*, è che la *Zivilisation* non è mera decadenza e cascame di civiltà (come recitano i vuoti schematismi in doppiopetto della filosofia di destra), ma stabile fondazione destinale, che richiede pertanto non un'epidermica « morale provvisoria » (bioetica, ecologismo e simili), ma un'etica in grande stile: né puramente regolativa né costitutivo-utopistica, ma *tecnicamente* sostanziale.

4. La prosa ingente del Lukács marxista è stata preceduta – e oscuramente ha dovuto esserlo – dal saggismo neobarocco de *L'anima e le forme* e dai gonfi filosofemi della *Teoria del romanzo*.

Il marxismo è uscito dalla storia ed è entrato nella conservazione. Forse in questa nuova collocazione riacquisterà le sue forze. Un marxismo risanato definirà « borghese » non chi vive in un certo *modo* (di produzione), ma chi vive in un certo *mondo*, qualunque esso sia, compreso il mondo proletario. Il mondo è fatto di tempo come l'interiorità kantiana di cui esso è lo specchio, ed è una profonda intuizione di Lukács quella che stabilisce un nesso preciso tra i *Gebilde* della *Zivilisation*, cioè le « concrezioni sociali », e la struttura psichica individualista (« il dualismo socio- "interiore" »).¹⁸ Questa circolazione totale del tempo ha coperto ogni traccia di esteriorità.¹⁹ L'Eterno non è più l'Esterno, è la *durée*. Frangendo su questa compattezza assoluta, la *Theorie* spalanca un abisso eracliteo (certo un'eco della Grande Guerra) e da esso, proprio a due passi dalla chiusa, lascia emergere l'oggetto segreto del libro, il grande tema della *realtà* dell'anima:

correre ancora Goethe: « Non parlare! non parlare! / Che l'anima della regina / pronta già a fuggire via / si trattenga e mantenga [*festhalte*] / la figura più eletta di tutte le figure [*die Gestalt aller Gestalten*] / che mai il sole illuminò » (*Faust II*, vv. 8903-08, versione Fortini, lievemente modificata).

Sinnlich vale sensato, sensibile e plastico, mai uno solo di questi tre significati; ho perciò modellato l'aggettivo volta a volta, tenendo presente, nella misura del possibile, questa complessa costellazione semantica.

Per *Erleben e Erlebnis*, mi sono attenuto ai criteri ormai canonici esposti nell'*Introduzione* di P. Rossi alla diltheyana *Critica della ragione storica* (Torino 1982, pp. 13-43), senza tuttavia condividere in nessun caso la scelta servile di lasciare intradotti i due termini.

Gebilde è qui, come credo, « concrezione », una scelta avallata dal trattamento del lemma nel dizionario dei Grimm, che invocano il latino *conformare e fingere*, nel senso di « plasmare », ma anche nel senso di « struttura materiale », come nel nostro aggettivo « fittile ». Il più ovvio « formazione » l'ho utilizzato per rendere il senso attivo della *Formung*.

Geschichtsphilosophisch, dai più reso con « storico-filosofico », vale esattamente il contrario, cioè « filosofico-storico »; ma anche questa soluzione, adottata per esempio da Cases nella sua *Postfazione alla Poetica dell'idealismo tedesco* di P. Szondi (soluzione curiosamente negletta dalla traduttrice di quel libro), non rende, per quanto corretta, la pregnanza concettuale e persino umorale dell'espressione *filosofia della storia*. Così, un po' per raschiare l'equivoco storicista, un po' per recuperare anche in italiano la solennità di questo concetto, ho preferito in alcuni casi l'espressione piena, anche a costo di rimodellare vistosamente il costruito originale.

Aufheben, il noto centauro hegeliano (= superare-mantenendo), si è reso per lo più con « revocare » (qualche rara volta con « rilevare » e « elevare » e in un caso, sintatticamente obbligato, con « superare »), con allusione ai due significati, l'uno giornalisticamente dismesso l'altro corrente, del verbo italiano: « richiamare » (Dante, *Purg.* xxx, 134-135) e « annullare ».

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI GIUGNO 1999

INTERNO:
GRAFICA 2 EMME SNC - PIOTTELLO (MILANO)

COPERTINA:
TIPOLITOGRAFIA LUCCHI SNC - MILANO