

Concetto di realtà e possibilità del romanzo¹

Hans Blumenberg

(Traduzione di Francesco Peri)

Il saggio che qui presentiamo al lettore italiano è la traduzione di *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, letto da Hans Blumenberg in occasione del primo convegno del gruppo di lavoro «Poetik und Hermeneutik» (Giessen, giugno 1963) e successivamente raccolto nel volume *Nachahmung und Illusion* [‘Imitazione e illusione’], a cura di H. R. Jauss, Eidos Verlag, München 1964. Un tema tra i più classici, il problema del rapporto tra letteratura e verità, viene qui riproposto da una prospettiva nuova, nel tentativo di enucleare l’ontologia immanente alla forma romanzo. È la realtà intesa come “contesto”, come coerenza fenomenica sempre rinviata a successive conferme, a fondare la possibilità dell’opera d’arte come realtà *sui generis*, e a far sì che l’universo romanzesco possa vantare gli stessi attributi strutturali che fanno del mondo un che di reale. Il romanzo partecipa della verità non in quanto rispecchia il mondo dato, ma nella misura in cui, realizzando una coerenza lineare e prospettica potenzialmente infinita, esso pone “un” mondo. [F. P.]

1 Le note a pie’ di pagina, aggiunte a posteriori al testo della comunicazione, tengono conto con gratitudine degli stimoli, dei dubbi e degli spunti scambiati a margine del convegno e non documentati nei protocolli di discussione, senza per questo voler gravare di responsabilità l’uno o l’altro degli interlocutori menzionandolo per nome.

La tradizione della nostra teoria poetica a partire dall'antichità può essere interpretata nel suo complesso come una resa dei conti con l'adagio antico secondo il quale i poeti mentono.² Ancora Nietzsche risente dell'influsso di questa sentenza quando per affermare la dignità metafisica dell'arte si trova costretto a impiegare la forma rovesciata secondo cui la «sincerità dell'arte» si contrapporrebbe alla «natura menzognera».³ A mezza via tra il *topos* antico e l'antitesi moderna troviamo la posizione scolastica, che concede alla poesia un «minimum veritatis».

Domandiamoci ora in quali termini sarebbe possibile concepire la messa in questione dell'assioma antico sulla mendacità dei poeti. O meglio ancora, che significato potrebbe avere affermare in antitesi che i poe-

Hans
Blumenberg

- 2 L'origine di questa formula è pressoché irrilevante ai fini di una storia della sua fortuna e dei suoi effetti; per la comprensione del suo contenuto specifico è invece utile sapere che in principio non si ha tanto una svalutazione di portata generale, quanto piuttosto un richiamo critico agli obblighi di verità della declamazione epica, il cui compito non sta nel riproporre oziosamente le favole delle epoche remote, ma nell'evocare «cose belle» (ἔσθ'ἀά ἀναφαίνειν) in virtù del ricordo (Senofane, fr. Diels 21 B 1, trad. it. in *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, 2 voll., a cura di G. Giannantoni, Laterza, Bari 1969, vol. I, pp. 167 sg.). L'accusa di non veridicità spicca pertanto sullo sfondo del presupposto per cui la poesia epica è chiamata a trasmettere verità. Come ha mostrato Bruno Snell (*Die Entdeckung des Geistes*, Claassen & Goverts, Hamburg 1946, trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 1963, pp. 141 sgg.), alla generalizzazione dell'accusa si giungerà soltanto nel quadro della problematica dell'illusione scenica nel dramma: la tecnica di cui quest'ultimo si serve per evocare il passato, direttamente derivata dalla rappresentanza mitica del coro lirico e del coro tragico, si trova ormai in disaccordo con la coscienza di realtà che fonda la poesia epica. Il passaggio dall'identificazione estatica dei culti dionisiaci alla *messa in scena* ottenuta con procedimenti tecnici apre una frattura tra realtà e arte, portando il dissidio fino alla conseguenza teorica che per i Greci fu sempre la più ovvia: già un Agatarco non si limita a dipingere scenografie prospettiche per Eschilo, ma lascia anche una memoria sull'argomento (fr. Diels 59 A 39, trad. it. in *I presocratici*, cit., vol. II, p. 568). Di Gorgia (fr. Diels 82 B 23, trad. it. in *I presocratici*, cit., vol. II, p. 945) possiamo poi un esempio di giustificazione moralizzante dell'illusione nella tragedia, che risulta assai in nome dell'effetto esercitato sullo spettatore. Il punto di partenza della riflessione sull'illusione poetica fu dunque in epoca antica, come nel XVIII secolo in Diderot, il dramma. In entrambi i casi, tuttavia, il punto di partenza fu ben presto abbandonato. Per la tradizione del *topos* della menzogna dei poeti due furono i momenti rilevanti: la critica platonica al contenuto di verità delle arti figurative in generale e l'allegoresi stoico-cristiana, costretta a difendere l'idea di un *residuo di verità* celato nella poesia per poterlo subito dopo *redimere* dal suo stato di dispersione e occultamento.
- 3 F. Nietzsche, *Der Philosoph. Betrachtungen über den Kampf von Kunst und Erkenntnis* (abbozzi del 1873), in Id., *Nachlaß 1869-1874* (Kritische Studienausgabe, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. 7), De Gruyter/DTV, Berlin et al. 1988, pp. 453 sg., fr. 19[105] e 19[104], trad. it. *Il filosofo. Considerazioni sulla lotta tra arte e conoscenza*, in Id., *Frammenti postumi*, 4 voll., Adelphi, Milano 2003, vol. III, p. 55. Il concetto di «natura» è ormai orientato senz'altro all'oggettivazione delle scienze naturali e alla sua signoria sul concetto di verità, che giunge a compimento nella distruzione dell'immanenza antropomorfa. Nel momento in cui «la scienza può ormai essere domata» (*Ivi*, p. 428, fr. 19[36], trad. it. vol. III, p. 26), però, la «necessità dell'illusione» (*Ibidem*, trad. it. p. 25) si trova a godere di una giustificazione alquanto equivoca; fondamentalmente questo genere di verità non esce dalla sfera tradizionale dell'*imitatio*, ma si limita a vincolare a un mondo interpretato come «illusione» [*Schein*] che lascia libero corso al desiderio di conoscere: «l'arte tratta l'illusione come illusione, e ciò che essa vuole è quindi proprio non di ingannare: essa è veritiera» (*Ivi*, p. 632, fr. 29[17], trad. it. vol. IV, p. 27). Inteso in questo senso, il «significato dell'arte in quanto illusione veritiera» (*Ivi*, p. 633, fr. 29[20], trad. it. vol. IV, 28) resta legato alla tradizione metafisica della teoria dell'arte, nella misura in cui incatena l'arte al carattere di datità del reale, anche quando il suo nome è «inconoscibilità». Se si considera la funzione assegnata all'arte nella reversibilità della storia, le cose non possono che andare così: sforzi di questo genere dipendono sempre dalle premesse di ciò che essi vogliono *ripetere*.

ti “dicono la verità”? I casi sono due, mi sembra: o in primo luogo verrebbe accordato alla poesia un *riferimento* a una realtà *già data*, di qualunque tipo essa sia; oppure, in secondo luogo, si rivendicherebbe alla poesia la facoltà di *fabbricare* una realtà *sua propria*. Non dobbiamo poi dimenticare che da un punto di vista puramente logico sussisteva ancora la possibilità di uscire senza mezzi termini dall’antitesi descritta sopra e affermare che la costruzione artistica non soggiace a vincoli di sorta nei confronti della verità o della menzogna, che il criterio del riferimento alla realtà non la sfiora nemmeno. Ma il catalogo delle alternative logiche non coincide necessariamente con le possibilità storiche.

Nella storia della nostra teoria estetica il proposito di legittimare la costruzione estetica a partire dal suo rapporto con la “realtà” non è mai stato seriamente accantonato. Un confronto critico con i fondamenti dell’estetica tradizionale esige pertanto un chiarimento relativo al senso in cui di volta in volta si parla di “realtà”. Se un chiarimento di questo genere risulta particolarmente difficile è perché nel nostro commercio quotidiano con quello che vale ai nostri occhi come reale ben di rado ci spingiamo fino allo stadio predicativo di una constatazione esplicita del carattere di realtà. In altri termini, è nel momento in cui si mette in dubbio il riferimento alla realtà di un comportamento pratico o di una proposizione teorica che vengono in luce le condizioni sotto il cui segno nell’uno e nell’altro caso di realtà si poteva parlare. Fin dai primordi della nostra tradizione la costruzione poetica si è vista contestare in relazione alla propria verità, ed è proprio per questo che la teoria della poesia si è trasformata in un luogo sistematico nel quale il concetto di realtà è chiamato a entrare in gioco in modo critico, uscendo dal suo stato di implicazione precostituita. Fondamentalmente si tratta di ciò che a un’epoca appare come la cosa più ovvia e scontata del mondo, di ciò che ai suoi occhi non vale neppure la pena enunciare in modo esplicito, e che proprio per questo non raggiunge quasi mai il piano della formulazione ponderata.

Se sia possibile e utile far penetrare l’analisi concettuale fino a questo livello si vedrà soltanto dopo che avrò presentato qualche tentativo di determinare alcuni concetti storici di realtà. La prima figura storica di un concetto di realtà di cui mi piacerebbe parlare può forse venire definito come *realtà dell’evidenza istantanea* [*Realität der momentanen Evidenz*]. Tale concetto non viene ribadito, ma presupposto, quando per esempio Platone ritiene di poter assumere senza esitazione alcuna che alla vista delle idee lo spirito umano si renda conto immediatamente e senza dubbi di trovarsi di fronte alla realtà ultima e intrascendibile, e al tempo stesso comprenda senz’altro come la sfera delle datità empirico-sensibili non fosse e non potesse essere una realtà dello stesso tipo. Non è peraltro affatto scontato che di questo dualismo tra datità empirica e datità ideale si possa prendere atto senza esporsi al rischio di una scissione della coscienza di real-

tà, una scissione che in un caso analogo noi ci troveremmo immediatamente a temere, se solo provassimo a figurarci un intelletto che venisse strappato al mondo circostante e trasferito in una forma di datità completamente diversa. Il presupposto del concetto antico di realtà, quello che rende possibile la dottrina platonica delle idee senza pure identificarsi con essa, è che il reale si offra in quanto tale da sé, e che nell'istante della presenza esso ci si pari dinanzi forte di un potere di persuasione incontestabile.⁴ È per l'articolazione di questo complesso formale di proprietà che la metaforica della luce risulta particolarmente indicata. Su questo concetto di realtà si fonda inoltre una forma di pensiero per la quale i resoconti biblici e non biblici delle apparizioni di Dio, oppure di un dio, apparizioni in cui la divinità si manifesta come tale in modo immediato e istantaneo senza lasciare luogo alcuno al sospetto, al timore o all'accusa di un'illusione, potevano restare ancora del tutto non problematici.⁵ Il fatto di conoscere e riconoscere istantaneamente verità ultime è del resto uno dei tratti caratteristici del concetto di realtà dell'evidenza istantanea, ed è proprio questa implicazione di fondo a renderlo identificabile.

- 4 Senza dunque voler sostenere che il mondo delle idee di Platone sia rappresentativo del concetto antico di realtà, ritengo senz'altro che esso sarebbe stato praticamente impensabile senza le implicazioni di fondo di quest'ultimo. Si è ripetuto a sufficienza che la via di accesso dei Greci al loro mondo non soltanto era fatta di *vista*, ma nella sua ovvietà non problematica rimase sempre orientata al modello del vedere. Forse sarebbe il caso di estremizzare ulteriormente questa tesi e di rilevare come fosse al vedere *nella quiete* e alla vista di ciò che è dato *in quiete* che andava la preferenza dei Greci: il verbo ὄρνυμι allude al lasciar riposare lo sguardo sull'aspetto esteriore di qualcosa, sulla sua forma, sulla sua immagine, come ho avuto modo di apprendere dalle lezioni di Bruno Snell sulla «semantica omerica». Già Aristotele evoca l'istantaneità della visione come *analogon* del piacere (Aristotele, *Etica Nicomachea*, 1174a, 9-13, trad. it. a cura di M. Zanatta, Rizzoli, Milano 2002, pp. 645 sgg.): la ὄρασις è perfetta e compiuta in ogni istante, e al pari della ἡδονή non ha bisogno di apporti integrativi nel tempo. La datità che caratterizza la vista non si costruisce nel tempo; se pure gli oggetti si assommano agli oggetti, come è naturale, dal decorso del vissuto essi non ricavano nulla che possa rappresentare in qualche modo un incremento della loro datità. Nell'istante presente il vedere è una totalità esente da qualunque γένεσις (*Ivi*, 1174b, 14-17, trad. it. p. 647). La conseguenza immediata di questa situazione si ha nel concetto del bello inteso come una sorta di specificità dell'evidenza momentanea di qualunque αἴσθησις (*Ibidem*). Il fatto che l'atto del vedere si realizzi nel susseguirsi di serie di aspetti transitori, che esso stesso sia un processo e che esso colga per l'essenziale *eventi*, relazioni, dettagli esteriori, non dà qui luogo ad alcuna problematica, né gioca alcun ruolo di rilievo nella formazione del concetto.
- 5 Un riflesso tardo e ironico di una simile evidenza istantanea si incontra in un romanzo il cui tema principale è proprio l'inestricabile intreccio di finzione e realtà, l'equivalenza delle due per il destino dell'uomo e pertanto l'indifferenza pratica della loro identificazione: i *Sottterranei del Vaticano* di André Gide. Dopo il funerale del povero crociato Amadeus, crollato dopo aver scoperto che il papa era stato scambiato con un altro, nella carrozza ha luogo un dialogo tra Julius Baraglioul e Anthimos, che rivela al conte come il papa attualmente sul soglio non sia in effetti quello vero. Ripensando alla rivelazione Anthimos, che era stato un ateo ma si era convertito subito dopo essere stato guarito dalla sua andatura zoppa, ritorna di punto in bianco un miscredente: chi avrebbe potuto garantirgli, ormai, che al suo ingresso in paradiso Amadeus Fleurissoire non avrebbe dovuto ammettere che anche il suo dio non era quello vero? La risposta del conte implica una fiducia incorrotta nell'idea che in momenti come quelli si possa dare solo ed esclusivamente evidenza istantanea: l'idea di una presentazione inautentica di Dio, di uno scambio, *come se si potesse concepire che qualcosa d'altro possa prendere il suo posto*, è un pensiero bizzarro. È però significativo che l'obiezione non abbia il minimo effetto su Anthimos. Senza dubbio egli ha ormai smarrito questo concetto di realtà, e allora fa arrestare i cavalli, scende dalla carrozza e... riprende a zoppicare.

Un secondo concetto di realtà, il cui ruolo è fondativo per il Medioevo e per l'Età moderna che subentra come un suo esito, si potrebbe definire *realtà garantita*. Proprio dal fatto che la formulazione sistematica di questo concetto di realtà inauguri la storia del pensiero moderno si può vedere quanto tardi la filosofia abbia colto e reso esplicite le implicazioni di fondo dei modi in cui l'uomo comprende il mondo e si rapporta ad esso. Per Descartes non esiste alcuna evidenza istantanea della realtà ultima, né per il soggetto che coglie se stesso in una sorta di quasi-sillogismo né per Dio, la cui esistenza è dedotta dal suo concetto. La realtà data diventa attendibile soltanto in virtù di una garanzia che il pensiero si procura nel corso di un lungo e faticoso procedimento metafisico, perché soltanto in questo modo il pensiero è in grado di eliminare il sospetto di un mostruoso inganno universale che esso non saprebbe smascherare con le sue sole forze. Il concetto di Dio come garante, come responsabile dell'attendibilità della conoscenza umana, questo schema della *terza istanza*, del testimone assoluto, era stato preparato dall'intera storia dell'autocomprensione medievale dello spirito umano a partire da Agostino. Questo schema esclude che possa darsi un marchio in grado di comprovare da solo la realtà intrascendibile del dato che di volta in volta si presenta. I contrassegni della chiarezza e della distinzione che Descartes riconosce all'evidenza possono venire assegnati in modo sistematico soltanto date certe premesse metafisiche risultanti dal suo esperimento di dubbio; altrimenti – come si è notato a ragione – essi potrebbero caratterizzare altrettanto bene i dati dell'esperienza paranoica. Lo schema della realtà garantita, dove nel rapporto tra soggetto e oggetto interviene ancora una terza istanza mediatrice, ha esercitato un'influenza sulla moderna teoria dell'arte. La si può riconoscere da ultimo nel tentativo di certificare la verità della produzione artistica chiamando in causa l'esperienza vissuta dell'artista da cui essa dipende e la sincerità psicologica della sua rielaborazione.

Una terza forma del concetto di realtà potrebbe venire caratterizzata come *realizzazione di un contesto in sé concorde*.⁶ Questo concetto di realtà si

Concetto di realtà
e possibilità
del romanzo

6 Nel corso della discussione che ha fatto seguito alla presente comunicazione si è osservato a ragione che questo è il concetto di realtà della fenomenologia di Husserl. Avrei forse dovuto insistere su una precisazione: il concetto di realtà *esplicitato* dalla fenomenologia, anche se dubito che si tratti di una descrizione della costituzione della realtà che sarebbe stata possibile in ogni tempo; per questo motivo mi premeva tentare di determinare quali presupposti fossero in gioco in tale tematizzazione fenomenologica, e a partire da quale data essa avrebbe potuto essere messa per iscritto e compresa. In una conferenza ancora inedita intitolata *Antiker und neuzeitlicher Wirklichkeitsbegriff* ['Concetto di realtà antico e concetto di realtà moderno'], pronunciata per la prima volta presso la Jungius-Gesellschaft di Amburgo nel febbraio del 1961, ho tentato di dimostrare che questa tematizzazione ha avuto luogo per la prima volta nella critica di Leibniz al cartesianismo (dalle *Animadversiones in partem generalem Principiorum Cartesianorum*, del 1691, fino alla lettera incompiuta a Nicholas Remond del luglio 1714), in contrapposizione all'idea di una garanzia rilasciata da terzi. A questo stesso proposito possiamo osservare che i concetti di realtà non succedono gli uni agli altri come tipi in mutazione, ma che lo sfruttamento totale delle loro implicazioni, l'esercizio di pressioni eccessive sui loro limiti di tolleranza all'esame critico, conduce fatalmente a nuove fondazioni. Il fatto che io mi limiti *in questa sede* a una enumerazione per tipi dipende dall'interesse tematico per la struttura di fondazione *verticale*.

distingue dai precedenti in virtù del suo riferimento al tempo: la realtà come evidenza esibisce ogni volta i propri titoli nell'istante presente e nella propria datità, la realtà garantita lo fa rimandando alla mediazione assicurata dalla creazione unitaria di mondo e ragione, vale a dire rimandando a un fondamento già sempre anteriore per quella che la scolastica ha chiamato «veritas ontologica». Questo terzo concetto di realtà concepisce invece la *realtà come risultato di una realizzazione*, come un'attendibilità che si costituisce in fasi successive, come una coerenza che non è mai definitiva e mai accordata una volta per tutte ma si ritrova ogni volta rinviata a ciascuno dei futuri nel quale potrebbero intervenire elementi capaci di farne saltare la tenuta, ricacciando nell'irrealtà ciò che fino a quel momento era stato ammesso come reale. Soltanto allo scadere del tempo concesso alla vita di un soggetto, per giunta, questi si trova in condizione di affermare che la sua realtà è stata un intero, come pure che queste o quelle sono state le sue illusioni, le sue immaginazioni, i suoi autoinganni, la "sua" realtà. La connessione del pronome possessivo con il termine realtà è caratteristica di questo concetto. L'orizzonte temporale che sovrasta e ricomprende in sé tutti i singoli soggetti può porre il singolo soggetto con la "sua" realtà dalla parte del torto oppure concedergli l'ammissibilità provvisoria e revocabile di una posizione in prospettiva, di un aspetto parziale di realtà suscettibile di una classificazione topologica. La realtà come contesto in corso di costituzione è un *concetto limite* correlato alla *totalità* sempre *ideale* dei soggetti, un valore di conferma relativo all'esperienza e alla costituzione del mondo che giungono a compimento nell'*intersoggettività*. È facile vedere che questo concetto di realtà ha una struttura per così dire "epica", che esso è necessariamente riferito alla totalità – mai definitivamente compiuta e impossibile da esaurire in tutti i suoi aspetti – di un *mondo* la cui esperibilità parziale non consente in nessun caso di escludere altri contesti di esperienza e pertanto altri *mondi*.⁷

7 Il concetto di realtà del contesto "aperto" legittima la qualità estetica della "novitas", dell'elemento insolito e sorprendente, mentre la realtà "garantita" non consente a ciò che ha il carattere dell'insolito e del nuovo di diventare *reale*, confida di trovare nella tradizione e nell'autorità un mondo già perfettamente assimilato e ricomposto nella forma di una *summa* dello scibile, e conduce di necessità al postulato del «nihil novum dicere» (vedi per esempio in Petrarca: «testatus sum tamen me nichil novum, nichil fere meum dicere» [‘ti avvisai tuttavia che non avrei detto nulla di nuovo, nulla che fosse farina del mio sacco’]: F. Petrarca, *Le familiari*, VI, 2, ed. V. Rossi, Sansoni, Firenze 1934, vol. II, p. 59; cfr. X, 1: «sentio quidem novitatem rerum omnium esse suspectam» [‘qualunque genere di novità mi appare sospetta’], *Ivi*, p. 279). Con il mutare del concetto di realtà il nuovo perde il suo carattere sospetto, la *terra incognita* e il *mundus novus* divengono possibili e cominciano ad agire come stimolo dell'attività umana. Con una formula paradossale: ci si può ormai attendere la sorpresa. Questo passaggio ha conseguenze anche sulla storia del *topos* della mendacità della poesia: il piacere estetico per i *falsa* diviene legittimo nella misura in cui è possibile interpretare questi ultimi come *nova* (vale a dire cose possibili, realtà che giacciono ancora al di là dell'orizzonte). Giulio Cesare Scaligero, autore di un trattato di poetica spesso ricordato (*Poetices libri septem*, Lione 1561), discute la frase di Cardano «falsa delectant quia admirabilia» nel suo ancora più interessante trattato *De subtilitate, ad Hyeronimum Cardanum* (Parigi 1557). Scaligero si oppone al corollario per cui soltanto i bambini e i folli proverebbero un tale piacere per le

Un ultimo concetto di realtà di cui parleremo in queste pagine si orienta all'esperienza della *resistenza*. In questo concetto di realtà l'illusione viene intesa già in anticipo come frutto del desiderio del soggetto, e l'irreale come la minaccia e la seduzione che la proiezione dei propri desideri rappresentano per esso; di conseguenza per *realtà* si intende *ciò che non si dimostra arrendevole al soggetto*, ciò che gli oppone resistenza, e non solo nel senso dell'esperienza di un contatto, di una massa inerte, ma nell'accezione più estrema anche nel senso della forma logica del *paradosso*. Per esempio il fatto che il paradosso sia potuto diventare il tipo di prova prediletto della teologia, che scorge proprio nello scandalo increscioso del contenuto logicamente incoerente il contrassegno di una realtà ultima, capace di piegare il soggetto e indurlo alla rinuncia di sé, ha a che vedere con questo concetto di realtà. La realtà è qui l'assolutamente indisponibile, ciò che non si lascia asservire come semplice materiale soggetto alla manipolazione e quindi a una manifestazione le cui coordinate sarebbe sempre possibile modificare; qui la realtà è ciò che nel processo di tecnicizzazione è stato reso utile solo in apparenza e per brevi lassi di tempo, per poi rivelarsi come «factum brutum» nella sua strapotente autonomia e in una forza imponente capace di tiranneggiare i suoi creatori, un «factum brutum» del quale più tardi si potrà soltanto affermare, ma non concepire, che esso sia potuto derivare da un libero processo costruttivo di ideazione. Il contrassegno di questo concetto di realtà sarà allora l'elemento non più accessibile all'analisi, non ulteriormente scomponibile, l'«atomic fact» (per usare un'espressione caratteristica), la costante elementare; ma anche affermazioni come quella per cui giocando con due immagini che si escludono a vicenda si otterrà alla fine l'impressione corretta di una realtà determinata (Heisenberg), o quella per cui «un procedimento matematico complesso rappresenta la

Concetto di realtà
e possibilità
del romanzo

cose non vere, convinti di scorgere in esse il presagio di un «plus veritatis», così che alla fine sarebbe ancora la verità (per quanto solo presunta) la fonte del piacere. Al contrario: un intelletto per natura infinito si trova meglio soddisfatto dai prodotti inesauribili dell'arte che dalla natura; quei «falsa» che in verità dilettono anche i «sapientes» (come nel caso degli «homerica phasmata») si rivelano essere la ricchezza dell'arte, che eccede e sorpassa il repertorio naturale (ancora) costante. «At quare delectant admirabilia? Quia movent. Cur movent? Quoniam nova. Nova sane sunt, quae numquam fuere, neque dum [= necdum] existunt. Illud huiusce rei caput est. Mentem nostram esse natura sua infinitam. Quamobrem et quod ad potentiam attinet, aliena appetere: et quod spectat ad intellectionem, etiam et falsis ac monstrorum picturis capere voluptatem. Propterea quod ex[s]uperant vulgares limites veritatis. [...] Mavultque [sapiens] pulchram imaginem, quam naturali similem designatae. Natura enim in eo superat ars» [‘Perché i prodigi ci danno piacere? Perché ci colpiscono? Perché sono fenomeni inauditi. Si tratta in verità di cose che non sono mai accadute in passato, cose che non esistono ancora. [...] Il punto è questo, che la nostra mente è per sua natura infinita, e pertanto essa, quanto alla potenza, appetisce ciò che è estraneo, e per quanto riguarda l'intellezione trae piacere anche dalle immagini false e dalle immagini di mostri, perché tali immagini travalicano i confini ordinari della verità. [...] Il saggio preferisce un'immagine bella a una copiata alla lettera dal vero. In essa, infatti, l'arte supera la natura’]: G. C. Scaligero, *De subtilitate, ad Hyeronimum Cardanum*, exerc. CCCVII, par. 11, ex officina typographica Michaelis Vasconsani, Lutetiae 1557, p. 396.

realtà altrettanto bene che i concetti di “massa”, “energia”, ecc.» (George Thomson). È possibile che le avvisaglie di questo concetto di realtà si annunciassero per la prima volta nel fatto di ammettere, in materia di coscienza della realtà, un *istinto* la cui meccanica pratica per un verso non esclude e non annulla il dubbio teoretico, ma lo rende comunque indifferente ai fini dell’affermazione di sé e della propria esistenza, come D’Alembert si è espresso nell’introduzione all’*Encyclopédie*.⁸ O forse si annunciano ugualmente nella frase, pressoché contemporanea, che Lessing indirizzò a Moses Mendelssohn, secondo la quale «ogni volta che desideriamo o aborriamo con violenza qualche cosa diveniamo consapevoli del fatto che la nostra è una realtà di grado superiore»,⁹ una formulazione che scinde la coscienza della realtà dal pensiero, confinandola nella sfera delle esperienze indisponibili che il soggetto fa di sé. In ogni caso dobbiamo fare i conti con la possibilità che l’Età moderna cessi di essere l’epoca di un concetto di realtà omogeneo, o che il predominio di un concetto di realtà di un certo tipo determinato si affermi proprio nello scontro con un altro modo possibile, già formato o in gestazione, di essere coinvolti dalla realtà.

Tra i concetti di realtà così delineati nella loro connessione storica e i modi di concepire l’opera d’arte sussiste un rapporto di fondazione. Non c’è alcun dubbio che la teoria dell’imitazione,¹⁰ intesa come la concezione che domina la nostra tradizione estetica, sia fondata sul concetto di realtà dell’evidenza istantanea. La teoria dell’imitazione è vincolata a due presupposti ontologici:

- 8 Blumenberg allude a un passo del *Discours préliminaire des éditeurs*, in D. Diderot, J. B. D’Alembert (a cura di), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. I, Briasson et al., Paris 1751, p. II, trad. it. *Discorso preliminare*, in Idd. (a cura di), *Enciclopedia, o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, a cura di P. Casini, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 5: «in effetti, non essendovi rapporto alcuno tra una sensazione e l’oggetto che la genera – o, almeno, al quale noi la riferiamo – non sembra che si possa trovare con il ragionamento alcuna possibile mediazione tra l’uno e l’altra: solo una sorta di istinto, più sicuro della ragione medesima, può farci compiere un passo così lungo. E tale istinto è così forte in noi che supponendo per un momento che, annullati gli oggetti esterni, esso continui a sussistere, l’improvvisa ricomparsa di quei medesimi oggetti non potrebbe renderlo più forte». [N.d.T.]
- 9 G. E. Lessing, lettera a M. Mendelssohn del 2 febbraio 1757, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. IX, *Briefe*, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar 1957, p. 105.
- 10 La seguente discussione sull’origine e sul ruolo storico della teoria della *mimesis* non si limita a ripetere il passaggio corrispondente nel mio studio «*Mimesi della natura*». *Sulla preistoria dell’idea dell’uomo creativo* [1957] (in H. Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir Leben*, Reclam, Stuttgart 1981, trad. it. *Le realtà in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano 1987, in particolare pp. 58 sgg.), ma lo corregge. Soprattutto non mi accontento più di constatare l’ambivalenza dello schema platonico, ma vorrei mostrare che la valutazione positiva o negativa, l’accentuazione della partecipazione piuttosto che della manchevolezza, appartengono a livelli di riferimento diversi, che potremmo chiamare piano della copia *reale* e piano della riproduzione meramente *relazionale*. In questo modo sarà possibile comprendere sia quello che accade nella teoria aristotelica dell’arte, che non può ammettere questa differenziazione e non ha alternative da opporre a una valutazione positiva della *mimesis*, sia quello che il neoplatonismo e la Gnosi platonizzante in realtà hanno “tralasciato”.

1. La datità o l'ipotesi di un ambito di realtà *esemplare* autentica e comprensibile a partire da se stessa.
2. La completezza di questo ambito rispetto a tutti i possibili contenuti e forme della realtà.

Da questi presupposti consegue che tutto ciò che è artificiale nel senso più ampio del termine può soltanto *ripetere* ciò che è naturale, perché non sussiste alcun margine di "eccedenza" possibile. Una datità esemplare a partire da se stessa comporta inoltre che non solo si *possa*, ma si *debba* ripeterla, che da essa provenga uno stimolo che induce a imitarla, perché se non riuscisse a provocare la copia, essa resterebbe sterile nella sua qualità di archetipo. L'idealità platonica è dunque il fondamento, la ragione per cui esistono costruzioni artificiali e artistiche, ma anche il motivo per cui niente di essenziale può "prodursi". Qui sta la caratteristica *ambivalenza del platonismo* nella storia della teoria dell'arte: il platonismo ha sempre giustificato e svaloriizzato al tempo stesso l'attività artistica. Lo stesso Platone ne dà una prova nel decimo libro della *Repubblica*, dove ingaggia, come è noto, una polemica contro la poesia e l'arte figurativa, servendosi dell'argomentazione per cui l'artista, nel rappresentare gli oggetti dati, attinge già a una realtà di seconda mano, nella misura in cui i modelli a cui si attiene non sarebbero ancora la realtà ultima e autentica, ma l'imitazione di questa ad opera della natura o dell'artigiano. L'opera d'arte è definita come imitazione di secondo grado. Se dunque la copia della copia deve essere valutata in modo del tutto differente dalla copia dell'archetipo, anche questo dipende dal concetto di realtà dell'evidenza istantanea: nell'evidenza invalicabile dell'archetipo la realtà si offre all'esperienza come vincolo obbligante, e la copia di primo livello (vale a dire la copia dell'archetipo) è legittimata dal fatto di *dover* essere, e non solo dal fatto di dover essere *questo o quello* (una determinazione che compete esclusivamente all'archetipo). L'esempio scelto da Platone, la rappresentazione pittorica di oggetti d'uso elementari in pittura, conferma questo stato di cose. Nella natura che ci circonda il tavolo e il letto non esistono; per Platone è tuttavia escluso che l'artigiano abbia potuto *inventare* questi oggetti in vista di uno scopo pratico, perché fare questo significherebbe generare la loro idea in senso autentico. Secondo Platone, piuttosto, nel mondo delle idee devono già esistere i modelli di tutte le possibili creazioni umane dotate di senso, ed è sulla loro scorta che ha luogo la produzione artigianale. La copia di primo grado, in questo caso, viene realizzata da chi costruisce manualmente il tavolo o il letto. Il pittore, che rappresenta a sua volta questi oggetti, si attiene al materiale prodotto dall'artigiano, e realizza pertanto la copia di una copia.

Ma perché Platone non vuole concedere che il pittore, quando rappresenta questi oggetti, possa contemplare a sua volta l'idea esattamente come aveva fatto l'artigiano, riuscendo così finalmente a fornire una copia diretta dell'archetipo? Nel decimo libro della *Repubblica* questa do-

manda non trova risposta. Essa è tuttavia cruciale per comprendere il ruolo ambivalente che il platonismo gioca nella teoria dell'estetico, e finirebbe inoltre per avere un certo peso qualora volessimo comprovare la tesi per cui è il residuo platonico latente nella nostra tradizione a rimettere in discussione e a rendere incerto il luogo sistematicamente legittimo del romanzo nella nostra estetica tradizionale, facendone così un *genere artistico della cattiva coscienza estetica*, il cui superamento o la cui assimilazione ad altri generi legittimi sono stati invocati quasi senza requie.

Le idee platoniche stabiliscono un canone delle possibilità che la capacità riproduttiva trova a sua disposizione, accompagnate al tempo stesso da una pretesa e da un permesso. In principio le idee platoniche erano la giustificazione che fondava la possibilità dei nostri concetti astratti; non ancora archetipi di forme, cioè, ma norme relative a operazioni dell'intelletto, come per esempio istituire relazioni tra oggetti, cogliere rapporti geometrici e infine giudicare il valore di azioni. In tutto questo le idee avevano un carattere imperativo; non rappresentavano ancora il reale *come* esso doveva essere, ma piuttosto il *dover essere come tale*. Il fatto che l'esperienza originaria e pregressa delle idee dovesse venire rappresentata come *contemplazione* fece poi sì che il loro momento eidetico divenisse sempre più pronunciato, trasformandole in figure archetipe di tutto ciò che nel mondo visibile ci si presenta come un complesso di copie sbiadite. E tuttavia le idee non erano soltanto immagini di pure essenze ideali, bensì archetipi dotati del genuino contenuto imperativo che è connotato all'idea, vale a dire di un'esemplarità, di un carattere di modello che invita alla riproduzione. I concetti di "archetipo" (immagine originaria) e "copia" (immagine derivata) non sono dunque semplici concetti relazionali, scaturiti a posteriori dal fatto compiuto dell'imitazione, ma secondo le origini della dottrina delle idee posseggono a loro volta una qualità ideale: il carattere di immagine originaria è cioè indipendente dall'atto concreto della riproduzione, e si pone rispetto ad esso come una norma che trova adempimento soltanto nella effettività e fedeltà della copia. Questa conseguenza della dottrina delle idee, già manifesta nella *Repubblica* nel privilegio accordato al Bene, elevato a idea delle idee, si rivela in tutta la sua importanza nel *Timeo*, dove il fatto della creazione del mondo non ha bisogno di altre motivazioni oltre alla semplice vista delle idee da parte di un Demiurgo concepito come un artigiano attrezzato per il compito, un artigiano del quale si segnala soltanto l'accuratezza scrupolosa, ma non una particolare inclinazione della volontà ad assumersi il compito e portarlo a termine. Il mondo visibile è allora la traduzione in opera dell'imperativo implicato negli archetipi, che impone di accostare ad essi una riproduzione come quel correlato che porta a compimento il loro senso. Immediatamente si vede però che nell'economia di questo sistema soltanto la copia prima e immediata è

legittimata come adempimento dell'imperativo racchiuso negli archetipi, e con essa ha termine il processo della riproduzione; il carattere di copia, assunto come un predicato reale, esclude la possibilità di fungere a propria volta da modello vincolante. Di conseguenza l'artista si limita a riprodurre qualcosa che a sua volta è *già* una copia e può essere *soltanto* una copia, e così facendo la promuove alla funzione dell'esemplarità, che non le compete. Non ogni copia e non la copia come tale hanno un valore negativo in Platone, ma soltanto quella copia che non deriva in maniera immediata dall'archetipo, la copia non "reale", indiretta, il *simulacro* che rimanda a sua volta a delle copie. Il fatto di assegnare all'imitazione in generale una valenza negativa, in modo tale che anche la genesi del mondo, e non soltanto quella dei simulacri prodotti dall'arte, assuma i contorni di un evento equivoco, è senz'altro uno dei fraintendimenti del neoplatonismo. Questo fraintendimento neoplatonico della critica di Platone all'imitazione, però, aiuta a comprendere la curiosa circostanza in virtù della quale motivi appartenenti alla tradizione platonica poterono trovarsi coinvolti in uno sviluppo che avrebbe infine consentito di oltrepassare la formula dell'imitazione, fondando la possibilità della produttività artistica.

Queste considerazioni non devono farci dimenticare che la teoria estetica dell'imitazione è una componente della ricezione di Aristotele.¹¹ A mano a mano che le idee si trasformavano in principi della natura stessa, l'effettività e il carattere di vincolo obbligante si rifondevano nel mondo, e l'unico compito che l'artista trovava da svolgere consisteva così nell'estrarre dall'apparenza ciò che deve essere, come deve essere. La rappresentazione artistica è ormai copia del primo e unico grado di realtà. La dignità dell'imitazione come l'attività artistica per eccellenza non risulta da una rivalutazione della *mimesis*, ma semplicemente dalla riduzione quantitativa dei livelli di riferimento: l'elemento artistico è passato a occupare esattamente quel luogo che in Platone era assegnato alla natura stessa, oppure al Demiurgo, un'occupazione che aveva fatto dell'attività artistica qualcosa di sostanzialmente superfluo, se non addirittura contrario al sistema.

In realtà abbiamo qui a che fare con un semplice "residuo platonico" conservatosi nell'aristotelismo, un residuo che fonda bensì la possibilità dell'opera d'arte, ma non le fornisce una giustificazione, non le riconosce alcuna necessità. È per questo che la tradizione estetica aristotelica si

Concetto di realtà
e possibilità
del romanzo

11 A questo proposito è necessario ricordare che all'interno di questa tradizione l'interpretazione metafisica generale dell'*arte* (τέχνη) nell'accezione più ampia del termine si è imposta prima che la riscoperta della *Poetica* rimettesse attivamente in gioco quella che noi chiameremmo l'"estetica" di Aristotele. L'opera dei glossatori medievali aveva avuto come risultato un Aristotele al netto della *Poetica* (che si tramanda esclusivamente sul ramo di tradizione arabo); le conseguenze di questa situazione andrebbero indagate al più presto in uno studio di maggiore dettaglio.

trova costretta a definire per un verso l'attività artistica come imitazione della natura, ma al tempo stesso a giustificarla in linea di principio, a intenderla e regolamentarla quasi esclusivamente sulla base dei bisogni dell'animo umano e degli effetti che tale attività esercita su di esso. In una teoria dell'arte di stampo aristotelico il concetto fondativo di *uomo* avrà allora maggiore rilevanza del concetto di realtà; abbiamo allora un'estetica concepita e sistematizzata in considerazione del ricevente che dell'opera sperimenta gli effetti. In questo quadro sistematico la frase inizialmente malevola secondo la quale gli artisti, e i poeti in particolare, sarebbero dei mentitori perde il suo contenuto negativo e la sua rilevanza critica, e questo già soltanto in virtù del fatto che la definizione aristotelica dell'artificiale come imitazione non determina ciò che è *necessario* fare, ma semplicemente quello che in linea generale è *possibile* fare.

Il rinnovamento del platonismo nel Rinascimento¹² non comporta un rovesciamento del rapporto per cui la concezione aristotelica derivava da quella platonica; la critica all'ideale dell'imitazione si fonda su un mutamento dell'interesse metafisico. Sul declinare del Medioevo la domanda che l'uomo andava formulando intorno a sé e alla propria posizione nel mondo e nei confronti del mondo divenne la questione principale, e quando si trattò di dare una risposta furono l'operare umano e il suo prodotto a rivelarsi decisivi. Insieme alla dignità dell'opera umana, anche la dimostrazione della dignità dell'opera d'arte divenne un tema di fondo del Rinascimento. Dal punto di vista sistematico una teoria dell'arte orientata in misura preponderante sugli effetti sperimentati dallo spettatore era poco indicata per un compito simile. La comparabilità dell'opera

12 Che cosa ci sia di veramente platonico in questo rinnovamento resta difficile da stabilire nel singolo caso. In una ricerca di storia dei concetti non si può non tenere conto del fatto che a partire da Petrarca il "platonismo" rinascimentale deriva da una ricezione di Cicerone, e che le sue potenzialità di comprensione restano determinate da questa circostanza. Ne consegue tra le altre cose che il concetto di "idea" funziona piuttosto male come filo conduttore per una ricerca che si proponga di andare a caccia di platonismi, come si può verificare dal libro di Erwin Panofsky, *Idea* (trad. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze 1996): adottando il termine «species» come equivalente latino, Cicerone aveva privato l'espressione «idea» della sua specificità (per quanto si servisse anche della forma greca), e l'umanesimo la appiattì ulteriormente, fino a farne una moneta spicciola del vocabolario filosofico. Quando per esempio Panofsky, intenzionato a dimostrare l'immanentizzazione del platonismo, adduce come prova l'equiparazione di «idea» e «notitia» in Melantone come termini per indicare la «pulcherrima imago humani corporis» racchiusa nell'animo di Apelle, una prova in senso contrario è l'imbarazzo che lo stesso Melantone prova nel momento in cui si trova costretto a riferire un pensiero autenticamente platonico, e a servirsi del termine «imitatio», piuttosto difficile da mettere in sistema con quello di «notitia»: ecco allora che lo «staturarius» ha dentro di sé una «certam noticiam» della propria opera che ne disciplina l'esecuzione, «donec efficiatur similitudo eius archetypi, quem imitatur» (F. Melantone, *Initia doctrinae physicae*, a cura di C. G. Bretschneider, in «Corpus Reformatorum», vol. XIII, *Philippi Melantonis opera quae superserunt omnia*, apud C. A. Schwetschke et filium, Halis Saxonom 1846, col. 305). Se qui il termine «idea» fosse davvero inteso praticamente come un termine tecnico della teoria dell'arte (E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 82n) non ci sarebbe alcun bisogno di scomodare questo arcano termine di «archetipo»; il fatto è però che «idea» è ormai il termine colto di senso comune che non si può più utilizzare quando si tratta di fare riferimento a una nozione specificamente platonica.

umana con quell'opera che era la creazione divina divenne il punto di riferimento segreto o dichiarato di un nuovo concetto di artista che si andava elaborando, e si comprende bene come questo sviluppo richiamasse di prepotenza l'attenzione sul problema del rapporto che sussiste tra l'opera d'arte e la realtà naturale: il rapporto di dipendenza era necessario o contingente? Sarebbe stato possibile rescindere il legame? Se è corretto interpretare in questo modo l'impulso primario che diede il via alla concezione dell'arte che caratterizza l'Età moderna, allora quell'approccio portava necessariamente con sé non soltanto una ridefinizione della distinzione tra oggetti estetici e oggetti fisici, ma l'idea della concorrenza integrale dell'artista con il mondo preesistente, nel senso che non si trattava soltanto di ritoccare, idealizzare e variare, ma di creare con i mezzi dell'arte opere capaci di competere con il mondo su un piede di pari dignità. In base al concetto di realtà dell'evidenza istantanea proprio dell'epoca antica, ma anche secondo la concezione medievale di Dio come garante della realtà, l'idea di una concorrenza artistica con il mondo dato non avrebbe avuto alcun senso, né alcun fondamento. Soltanto il progressivo imporsi di una nuova concezione della realtà, definita esclusivamente dalla coerenza interna del dato nello spazio e nel tempo rispetto a un'intersoggettività, unico titolo al riconoscimento da parte di una coscienza della realtà, rese accettabile, se non addirittura per la prima volta comprensibile, la pretesa alla totalità da parte di posizioni artistiche che si collocavano accanto al dato di fatto del *mondo*.

Lo stesso concetto di creazione, che comportava ormai la rappresentazione della totalità possibile di un'opera, aveva minato le basi della concezione aristotelica dell'artificiale e dell'artistico, senza pure che la cosa giungesse subito a una formulazione esplicita sul piano sistematico. Ora che la natura data si presentava come l'espressione di una volontà divina onnipotente, non soltanto era andata smarrita la certezza che il compito dell'artista fosse l'idealizzazione, ma quest'ultima appariva poco meno che una pretesa demoniaca, nella misura in cui il suo concetto sottintendeva che la natura potesse non essere di fatto quella che essa avrebbe dovuto essere, poiché l'artista doveva farsi per così dire "depositario" delle sue possibilità, e compensare lo scarto rispetto al dover essere. Che significato poteva ormai avere la definizione aristotelica della tecnica e dell'arte, intese come attività che portano a compimento ciò che la natura non era stata in grado di completare? Agli occhi della concezione medievale del mondo la natura data aveva perduto la sua evidenza conaturata, la sua evidenza autentica. Il dato di fatto posto e garantito da una volontà assoluta introduceva una nuova, grande ambiguità: esso rassicurava, nella misura in cui rendeva superflue talune domande, ma al tempo stesso offriva quello scandalo che ogni fatticità presenta alla coscienza. Che dai presupposti e dalle connessioni della filosofia cartesia-

na non sia scaturita alcuna estetica diviene ora comprensibile proprio a partire dal fatto che, per quanto concerne il suo concetto di realtà, quella filosofia era rimasta “medievale”, legata allo schema di realtà della garanzia divina. Un’estetica del cartesianismo, in fin dei conti, non avrebbe potuto assomigliare che a una teoria dell’arte medievale. Questo fenomeno storico non deve stupirci né confonderci: è perfettamente ovvio che l’implicazione più riposta di un’epoca, nella fattispecie il suo concetto di realtà, giunga ad esplicitarsi soltanto nel momento in cui quel concetto di realtà mostra delle crepe e ha già cominciato a fare acqua.

Porre il problema della *possibilità* del romanzo come problema ontologico, vale a dire come un problema che cerca la propria fondazione nel concetto di realtà, significa allora domandarsi quale sia l’origine di una nuova aspirazione dell’arte, di quella sua aspirazione che non ambisce più soltanto a rappresentare *oggetti* del mondo grazie al proprio talento riproduttivo, e neppure a rappresentare *il* mondo stesso, ma a realizzare *un* mondo. Un mondo: questo, niente meno, è il tema e l’ambizione del romanzo.¹³ È curioso che il presupposto di un approccio di questo tipo sia stato prodotto dal rinnovamento del platonismo, e il fatto è curioso proprio perché in questo modo il platonismo è venuto ad assumere una funzione storica del tutto eterogenea. All’inizio dell’Età moderna la valutazione negativa dell’imitazione racchiusa nell’ambivalenza del platonismo era l’effetto per così dire “ricercato” i cui *presupposti* autentici sarebbe stato impossibile rinnovare: lo scarto tra la effettività e il dover essere del mondo come margine di gioco riservato all’arte era una possibilità ormai preclusa. L’arte era chiamata piuttosto a insediarsi nello spazio lasciato libero da quello che Dio e la natura non avevano realizzato, dove non si presentava più alcun dualismo tra la realtà data e l’opera che la riproduceva, ma ciascuna opera d’arte, valutata ormai secondo il metro del nuovo concetto di realtà, rappresentava già in ogni caso la *realtà effettiva* [Wir-

13 La formula di György Lukács secondo la quale il romanzo sarebbe «l’epopea del mondo abbandonato dagli dèi» [*Epöpie der gottverlassenen Welt*] (Id., *Die Theorie des Romans* [1916], Luchterhand, Neuwied 1963, trad. it. *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2004, p. 80), vale a dire l’epos sotto le condizioni della concezione moderna del mondo, corrisponde in una certa misura agli argomenti che stiamo sviluppando qui. Il rinnovamento dell’epos greco cui si aspirava e l’affermazione del suo essere misura assoluta naufragarono contro una concezione della realtà per la quale il mondo era “un” mondo, e il *cosmo* era diventato un *universo*. Il tentativo di garantire al mondo fattuale la *ratio sufficiens*, definitivamente fallito con Leibniz e Wolff, aprì le porte a una critica del fattuale sulla base del possibile e del razionale che finì per toccare anche l’immaginazione, spingendosi fino a sottoporre i suoi “mondi” a un esame che ne metteva alla prova la tenuta di senso. L’unicità del cosmo dei Greci e il fatto che l’epos fosse vincolante per la loro interpretazione del mondo erano stati soltanto due aspetti di una realtà che si dava nell’*evidenza istantanea*. Il romanzo non poteva essere una “secolarizzazione” dell’epos per un mondo ormai svuotatosi del divino; al contrario, è dalla teologizzazione del mondo che dipende la sua contingenza, la fatticità dell’articolo indeterminativo, l’afflusso dei *possibilia*. I “mondi” dei quali il soggetto atteggiato esteticamente è sempre pronto a fare parte fino a nuovo ordine, nella finitezza disponibile di un contesto, sono il classico esempio della tematizzazione della realtà operata dal romanzo e dell’“atteggiamento” per esso essenziale dell’ironia.

klichkeit] del possibile, e proprio la sua non realtà [*Nicht-Realität*] costituiva il presupposto per la rilevanza della sua realizzazione.

Se la tesi cui mettono capo le precedenti riflessioni è corretta, se cioè la storia dell'estetica non rappresenta che un'unica resa dei conti con la massima antica secondo la quale i poeti mentono, allora questa storia verrà a dipendere in egual misura anche dalla concezione di volta in volta vigente quanto alle possibilità umane di "dire la verità". Soltanto la *trasformazione del concetto di verità* dischiude all'arte un nuovo margine di gioco nel quale tentare di essere "vera". Il concetto antico di verità, mantenutosi in vigore per buona parte del Medioevo, stabilisce che nell'atto della conoscenza debba essere presente e agire a livello ontico quello stesso elemento costitutivo che fa delle cose quello che esse sono; in linguaggio aristotelico: la loro forma essenziale. Tra l'oggetto e l'atto cognitivo che lo coglie sussiste una connessione causale tale per cui la rappresentazione *riproduce* la cosa in modo univoco e necessario. Il concetto medievale di una *realtà munita di una garanzia trascendente* porta con sé una nuova possibilità, che consente di lasciar cadere questa connessione causale diretta e di pensare la sfera della conoscenza come un mondo eterogeneo e specifico fatto di meri *segni che stanno per le cose*. Affinché si dia verità è ormai sufficiente che il solo ordine interno di questi segni corrisponda in maniera rigorosa all'ordine interno degli elementi che costituiscono le cose. Questa idea di una *prestazione cognitiva non-riproduttiva* in cui le parole, i numeri e i rapporti interni tra questi possono prendere il posto delle cose e dei loro rapporti si regge a livello metafisico sul presupposto di una *terza istanza* che si renda garante di questa rigorosa corrispondenza tra realtà del tutto eterogenee. Il postulato aristotelico per cui l'anima, in potenza, è tutto, un'espressione che riformulava nei termini più astratti l'antichissimo principio della conoscenza per analogia e affinità, acquista ora un senso nuovo: quello per cui nell'atto della conoscenza lo spirito, in virtù della capacità di porre dei simboli al posto delle cose e dei rapporti tra le cose, risulta attrezzato per formulare *qualsiasi* dato di fatto oggettuale. Il tardo Medioevo si è visto costretto a rinunciare all'idea di una conoscenza per analogia e corrispondenza soprattutto perché in tale concezione lo spirito umano sembrava avvicinarsi troppo a quello divino. Il nuovo *concetto di conoscenza*, al contrario, scinde in maniera radicale lo spirito divino, capace di penetrare le cose senza mediazioni cogliendole nella loro essenza, e lo spirito umano, che si limita a rappresentarle simbolicamente: lo spirito umano perde così la sua ricettività immediata nei confronti delle cose, e si trasforma in un principio creatore del suo stesso strumentario simbolico.¹⁴ L'esa-

Concetto di realtà
e possibilità
del romanzo

¹⁴ A proposito della «similitudo divini intellectus in creando» rimando alla mia introduzione all'antologia di scritti di Nicola Cusano *Nikolaus von Cues: Die Kunst der Vermutung*, Dieterich, Bremen 1957, pp. 47 sgg.

sperarsi della *trascendenza* di Dio nel suo rapporto con le cose ha per conseguenza ineludibile l'*immanenza* del nuovo concetto umano di padroneggiamento delle cose. La corrispondenza tra la conoscenza e il suo oggetto non è più *materiale*, ma *funzionale*. La coerenza immanente del sistema di segni costituito dai concetti resta l'unica forma possibile di "*adaequatio*" alla realtà data, unica ma insieme sufficiente. Il *concetto dell'immagine* si affranca dall'intreccio fino ad allora inestricabile tra archetipo e copia.¹⁵ La verità nell'accezione rigorosa dell'*adaequatio* è ormai possibile esclusivamente in relazione alle cose che l'uomo stesso ha create, presenti per ciò stesso alla coscienza nella loro integralità e senza mediazione simbolica: tra queste le leggi strutturali del suo stesso strumento simbolico di conoscenza, studiate dalla logica, gli oggetti matematici, la storia, il linguaggio e infine, ultima ma non meno importante, l'arte.

Non è più tra l'opera d'arte rappresentativa e la natura che sussiste un riferimento di verità di ordine assoluto, ma tra il soggetto comprendente che si occupa d'arte e la costruzione artistica, che egli può considerare, se non altro dal punto di vista della possibilità, come un frammento di realtà fabbricato da lui stesso. È nei suoi prodotti culturali, e non è più nella relazione con la natura come creazione a lui aliena, che l'uomo entra in concorrenza con l'immediatezza del rapporto che Dio, in qualità di creatore e contemplatore, è in grado di intrattenere con le proprie opere. La dignità metafisica dell'opera d'arte, fenomeno del tutto privo di precedenti storici, ha il suo fondamento in questa trasformazione e scissione del concetto di realtà, leggibile al tempo stesso come restrizione e come intensificazione.

Questa nuova formulazione della prestazione spirituale dell'uomo ha conseguenze di ampia portata. La realtà non sarà più una qualità che per così dire aderisca alle cose date, ma piuttosto la quintessenza del congruente conservarsi e perdurare nel tempo di una *sintassi di elementi*. La realtà si presenta ormai soltanto come una sorta di testo che viene costituito in virtù dell'obbedienza a determinate regole di coerenza interna. Per l'Età moderna la realtà è un contesto. Un fenomeno essenziale per la storia dello spirito come la critica all'idea che il

15 Già nella (controversa) settima lettera di Platone εἶδωλον e ὄνομα vengono posti sullo stesso piano in conseguenza del loro scarto dal vero essente (cf. Platone, *Epistola VII*, 342 sgg., in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000, p. 1820), ma ciò avviene qui nel senso peggiorativo di un'approssimazione provvisoria a una forma di immediatezza che risulterà allora intrascendibile. Il livellamento moderno della differenza tra *immagine* e *concetto* come congetture svincolate dalla logica dell'*adaequatio* non ammette alcuna approssimazione ulteriore al vero *in sé*, per non parlare dell'immediatezza. Il fatto di escludere il «comparativo ontologico» (cf. W. Bröcker, *Platons ontologischer Komparativ*, in «Hermes», LXXXVII, 4, 1959) è appunto uno dei tratti caratterizzanti del concetto moderno di realtà.

miracolo sia una testimonianza del divino, risponde in tutto e per tutto all'urgenza di affermare questo concetto di realtà. Se può esistere ormai qualcosa come una realtà a sé stante degli oggetti estetici, non solo questi soggiacciono a loro volta al criterio del contesto come attestato di realtà, ma rispondono anche alla necessità determinante di entrare in concorrenza con il contesto della *natura* dal punto di vista delle proporzioni, dell'ampiezza, della ricchezza degli elementi coinvolti, alla necessità di farsi *mondi secondi*. In poche parole non si tratta più di spiccare delle realtà dall'unica e sola realtà per mezzo dell'imitazione, ma di riprodurre e ricreare solamente il valore di realtà dell'unica realtà data.

Nella forma più estrema di questo modello lo stesso attestato formale di realtà, e non il contenuto materiale che lo esibisce, diviene il tema di fondo dell'arte. Non c'è dubbio che l'adempimento di questa aspirazione sarebbe il non-possibile, vale a dire il *contesto infinito* come l'unico formalmente adeguato all'esperienza fisica nella sua eterna incompiutezza. È ponendoci da questa angolazione che possiamo comprendere come la moderna creazione letteraria, e la riflessione estetica a essa correlata, tendesse al romanzo come al genere più mondano [*welthaltig*] e più legato al mondo [*welthaft*] di un contesto in sé finito, certo, ma fondato sul presupposto dell'infinità e costantemente riferito ad essa. L'*infinità potenziale* del romanzo è al tempo stesso la sua *idealità* desunta dal concetto di realtà e l'inaggirabile *scandalo* estetico che esso non cessa di offrire nella misura in cui il compito assegnatogli, e la cui soluzione può essere soltanto l'amorfo, soggiace a sua volta al principio della forma, esteticamente irrinunciabile. Proprio questo, forse, fa sì che il romanzo *umoristico* rappresenti nel modo più esatto la problematica del romanzo. Si potrebbe dire infatti che già nel *Tristram Shandy* di Lawrence Sterne il tema centrale del romanzo sia la possibilità e impossibilità del romanzo stesso: la crescente disparità tra l'esistenza vissuta e l'esistenza rappresentata porta ad espressione l'infinità implicata dal romanzo, il dilemma di un testo finito chiamato a evocare la rappresentazione di un contesto infinito. Come opera finita, come opera che di fatto a un certo punto si arresta, il romanzo spezza l'anticipazione del lettore che si attende un "e così via", una continuazione indefinita, e proprio per questo il suo tema vero e proprio si fa serio, poiché la questione che in ultima analisi il romanzo si trova ad affrontare, il punto in relazione al quale esso deve dare prova di sé in quanto opera d'arte, non è lo svolgimento ulteriore degli eventi e dei fatti toccati dalla narrazione, ma la concorrenza del contesto di realtà immaginario con il carattere di realtà del mondo dato. Un secondo romanzo umoristico, non solo di fatto meno compiuto, ma in linea di principio addirittura impossibile da portare a compimento, potrebbe

essere la *Cometa* di Jean Paul.¹⁶ Il tema è qui la rappresentazione addirittura “sperimentale” dell’innestarsi, dell’ingranare del mondo illusorio del presunto principe ereditario Nikolaus Marggraf e del mondo reale, ma in verità altrettanto immaginario, dei principati in sedicesimo della Germania preunitaria. Qui, nel meccanismo dei contatti tra i due mondi, i predicati “illusorio” e “reale” appaiono liberamente fungibili. Proprio per questo motivo l’aspetto del romanzo che vorremmo chiamare “rappresentazione” si rivela fundamentalmente “asemantico”: esso non rappresenta qualcosa d’altro, ma solo se stesso, esso spezza la bipolarità di essere e significare, cosa e simbolo, oggetto e segno, e sacrifica precisamente quelle corrispondenze a cui si legava l’intera nostra tradizione relativamente al problema della verità. Domina qui una logica oppositiva che nell’infrazione della tradizione resta pur sempre legata ad essa, una logica dell’estorsione indiretta di ciò che è impossibile produrre, ottenuta con la sospensione della funzione canonica: nel momento in cui il segno mostra di non voler corrispondere ad alcuna “cosa”, conquista esso stesso la “sostanzialità” della cosa. In verità un approccio come questo giunge a evocare, al di là del romanzo e del concetto di realtà su cui esso si fonda, una coscienza di realtà che si costituisce nell’incontro con una resistenza, e la forma d’arte ad essa corrispondente (o meglio ancora, la forma d’arte che di essa testimonia), fatta di predicati che si scardinano da soli, dimostrando il loro non-significato per mezzo dell’incoerenza.¹⁷ Ancora una volta il romanzo diventa il tema del romanzo, e la dimostrazione della sua impossibilità rende possibile una certa forma di romanzo.

Vorrei entrare nel merito di questa problematica formale. Il concetto di realtà come contesto assegna al romanzo innanzitutto la forma della coerenza lineare all’interno di un sistema spazio-temporale. Come ho già mostrato, però, questo concetto di realtà si adempie soltanto nella concordanza

16 Jean Paul stesso lascia indovinare questa tematizzazione nel «capitolo originario» dove ha luogo l’“investitura” introduttiva del lettore con la vicenda, nella misura in cui proietta l’uno sull’altra realtà storica e romanzo al punto da desiderare per sé la facoltà del romanziere, che con un «colpo di bacchetta magica» può fare in modo che l’esistenza del suo eroe sia «in tutto e per tutto già data» (Jean Paul Richter, *Die Kometa*, in Id., *Sämtliche Werke*, a cura di N. Miller, vol. I, t. 6, Carl Hanser Verlag, München 1963, p. 584, trad. it. *La cometa, ovvero Nikolaus Marggraf: una storia comica*, a cura di I. Giovacchini, Jacques e i suoi Quaderni, Pisa 1996, p. 19, modificata): «e io raggiungerò il mio scopo quando riuscirò a presentare le verità storiche di questo racconto in modo tale che esse appaiano al lettore come opere poetiche riuscite, e che quindi, al di là della regola giuridica *factio sequitur naturam*, sia qui all’inverso la natura a prendere la finzione poetica per modello: *natura fictionem sequatur*» (*Ibidem*).

17 Una simile *sostanzializzazione* ottenuta facendo saltare la funzione del significante non è stata scoperta nel contesto della storia immanente del romanzo; dal punto di vista dei generi letterari la verità che si manifesta nella *resistenza* è fondativa per la *lirica*. Le esperienze estetiche desunte dalla poesia, nel senso più ristretto e rigoroso del termine, nella seconda metà del XIX secolo hanno avuto un ruolo di prototipo, tra le altre cose, anche per la svolta nell’estetica del romanzo che ha portato a tematizzare l’“impossibilità” del romanzo stesso. Il modo migliore per definire questa scoperta prototipica della lirica è addurre un passo della lettera di Paul Valéry a Jean-Marie Carré del 23 febbraio 1943, nella quale egli tenta di dare una forma sistematica all’esperienza di shock provocata in lui dalle *Illuminazioni* di Rimbaud più di cinquant’anni prima: «il sistema, consapevole o meno, che

za generale tra le datità di soggetti in grado di intendersi reciprocamente, vale a dire nell' *intersoggettività* e nelle sue possibilità prospettiche. A quanto mi è dato vedere è con Balzac che il romanzo ha adottato per la prima volta un *modello prospettico* nel quale l'illusione della realtà di un'intera società umana viene ottenuta a livello strutturale per mezzo del ritorno degli stessi personaggi, presentati ogni volta in una prospettiva diversa, da un romanzo all'altro del ciclo complessivo. Dal punto di vista del problema della realtà è decisivo distinguere tra il ritorno epico-lineare e il ritorno prospettico dei personaggi; da quest'ultimo deriva una coscienza dello spazio completamente diversa, una più sottile mondanità del romanzo. Il sistema prospettico del romanzo balzachiano consente di tradurre la successione lineare degli episodi nella simultaneità. Qui si va al di là dell'esigenza di una mera assenza di contraddizioni rispetto a predicati già emersi in precedenza, perché la concordanza prospettica consente un più ampio margine di tolleranza rispetto alle trasformazioni dei predicati relativi a un aspetto visto da un'angolazione diversa, e in questo modo il problema dell'accordo reciproco tra i singoli aspetti e tra ciascun aspetto e l'identità dell'oggetto che in esso si dà diviene estremamente complesso. Si tratta di qualcosa di fundamentalmente diverso dalla preparazione simultanea dei singoli personaggi del romanzo all'incontro che avrà luogo nel punto culminante dell'azione, tecnica già nota da tempo. Non sono più soltanto e soprattutto i personaggi del romanzo a muoversi tra i punti-evento dell'azione, ma il lettore si muove con loro intorno al massiccio montuoso della realtà immaginaria e passa in rassegna le diverse visuali possibili che esso può offrire. Facendo tornare in scena singoli personaggi della *Comédie Humaine* Balzac ha creduto di dare più vita e più dinamismo al mondo fittizio di questo cosmo romanzesco, e ne ha parlato come di una delle sue intenzioni più ardite;¹⁸ in realtà non è il mondo del romanzo che viene

Concetto di realtà
e possibilità
del romanzo

i passaggi più virulenti di questi poemi presuppongono. Ricordo di avere compendiato queste osservazioni – e con esse, in fondo, le mie difese – in questi termini: R[imbaud] ha inventato o scoperto la potenza dell' "incoerenza armonica". Giunto a questo stadio estremo, parossistico, dell'irritazione volontaria della funzione del linguaggio, non poteva che fare quello che ha fatto: fuggire» (P. Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Gallimard, Paris 1952, p. 240). La peripezia della "realizzazione", l'esauribilità della base ontica di questa coscienza di realtà, sono alcuni dei presupposti che rendono possibile la trasposizione del principio ad altri generi o ad altre arti (per esempio l'abbandono della tonalità in musica); sotto questo rispetto il romanzo (in un altro senso anche il dramma) si è dimostrato particolarmente resistente alle conseguenze parossistiche di questo principio, dunque capace di sopportare sollecitazioni estreme e di dare grandi frutti in termini di sperimentazione.

- 18 «Si tratta di ciò che si può chiamare un *mobile* romanzesco, un insieme formato da un certo numero di parti che possiamo affrontare quasi nell'ordine che desideriamo [...]. È chiaro che il ritorno dei personaggi o la loro persistenza da un romanzo all'altro si rivela in Balzac un fenomeno di portata ben più vasta che non in quello che si è soliti chiamare romanzo fiume» (M. Butor, *Balzac et la réalité*, in Id., *Repertoire I* [1960], Éditions de Minuit, Paris 1989, trad. it. *Balzac e la realtà*, in Id., *Repertoire. Studi e conferenze 1948-1959*, a cura di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 1961, pp. 94 sg., modificata); «la vittoria definitiva di Balzac sul suo grande predecessore [scilicet Walter Scott], la sua emancipazione da lui, si esprime con un'invenzione straordinaria che trasformerà intramete la struttura della sua opera [...]. Si tratta del ritorno dei personaggi» (*Ivi*, p. 93).

messo in movimento, ma il lettore, che passa da un punto di vista mutevole all'altro, mentre il mondo romanzesco acquisisce piuttosto un grado maggiore di stabilità, di sostanzialità, sembra opporre un grado di resistenza maggiore ai tentativi dell'autore e del lettore di venirne a capo, esige da loro uno sforzo che non intacca la datità immaginaria. Quanto più la realtà del romanzo viene a dipendere dal *punto di vista* del soggetto mediatore, tanto meno essa sembra dipendere *dal soggetto stesso* e dalla sua immaginazione, e tanto più il soggetto sembra dipendere da essa.

Già qui si vede come il concetto di realtà del contesto intersoggettivo possa condurre a un concetto di realtà della resistenza esperita del dato. Questo passaggio emerge nel romanzo come lacerarsi del riferimento e della riferibilità reciproci degli aspetti prospettici. Una prima avvisaglia si ha nel romanzo umoristico di Jean Paul, *La cometa*,¹⁹ ma il passaggio giunge a compimento al di là della dimensione umoristica, come per esempio ne *L'uomo senza qualità* di Robert Musil. In questo mostruoso frammento di romanzo, dove perfino una volta giunti alla conclusione in nostro possesso risulta impossibile scorgere una convergenza che tenda all'unificazione delle diverse sottotrame o riconoscere il loro riferimento le une alle altre o a un unico polo in sé identico, il prospettivismo epico è per così dire esploso, è naufragato contro gli scogli della propria coerenza nella descrizione esatta. Nel 1932 Musil annota, a proposito de *L'uomo senza qualità*: «questo libro ha una passione che nell'ambito dell'odierna letteratura d'arte si trova in una certa qual misura fuori posto, la passione della giustezza e dell'esattezza. La storia di questo romanzo finisce per far sì che la storia che in esso si dovrebbe narrare non venga narrata». ²⁰ L'incremento dell'esattezza del racconto conduce fino al punto in cui l'impossibilità stessa della narrazione trova la sua rappresentazione. Questa impossibilità, d'altra parte, viene percepita a sua volta come un indice dell'insuperabile resistenza che la realtà immaginaria oppone alla sua descri-

19 Si provi a osservare, a proposito dei dialoghi de *La cometa*, come essi riescano a "funzionare" sempre e soltanto in virtù del fraintendimento, senza far esplodere il tessuto della finzione. Nel momento in cui la struttura di intesa reciproca dell'intersoggettività viene presentata come capace di ipostatizzare la non-realtà nella forma di una quasi-realtà, tuttavia, il concetto di realtà non solo viene esplicitamente tematizzato, ma addirittura utilizzato, se non strumentalizzato, come elemento estetico. Inevitabilmente la strumentalizzazione produce in generale, se pure non la presuppone, una coscienza critica: il sospetto di una manipolabilità della realtà in quanto tale in nome degli scopi più disparati e arbitrari è già implicito in Jean Paul, ed è questo sospetto a nutrire l'inattesa asprezza polemica della critica sociale portata avanti dal romanzo, l'incessante *mesa alla prova* della deformabilità dei costituenti della realtà, fino alla scoperta dei valori limite oltre i quali non è più possibile sollecitarli, come nei dialoghi solipsistici da Kafka fino a Beckett. Il senso di trionfo, ancora troppo mal compreso, che scaturisce dalla sensazione di essersi imbattuti in quella che in fondo sembra essere a sua volta una costante, riassume questo sviluppo in una formula: il collasso funzionale dell'intersoggettività libera un nuovo concetto di realtà.

20 R. Musil, [*Allgemeine Überlegungen (etwa 1930-1942). Vorrede Ite Forts.*], in *Id.*, *Der Mann ohne Eigenschaft*, a cura di A. Frisé, 2 voll., Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1978, vol. II, p. 1937.

zione, e di conseguenza conduce il principio estetico connaturato al concetto di realtà della coerenza immanente fino a quel punto in cui esso si rovescia in un diverso concetto di realtà. Qui sta la ragione per cui il “superamento” del romanzo, che sempre si torna ad annunciare, non è mai stato consumato, e il motivo per cui l’ironia sembra invece essere diventata il modo di autoriflessione autentico dell’ambizione estetica del romanzo moderno, in particolare nella misura in cui quest’ultimo diviene ironico proprio nel suo riferimento alla realtà, riferimento al quale esso non può rinunciare ma che neppure può adempiere. Thomas Mann ha parlato della «esattezza illusoria» che si serve della scrittura scientifica come di un mezzo stilistico ironico: nella conferenza del 1942 su *Giuseppe e i suoi fratelli* parla di questo procedimento come dell’applicazione del modo scientifico all’oggetto assolutamente non scientifico, e proprio questa risulta essere l’espressione più pura dell’ironia.²¹

Vorrei soffermarmi ancora su un ultimo aspetto del rapporto di fondazione che intercorre tra concetto di realtà e possibilità del romanzo. Ho tentato di mostrare come il concetto di realtà, dove per realtà si intende una coerenza fenomenico-immanente, si prestasse a fondare l’opera d’arte nella sua realtà autonoma; ciò che non ho detto, ma è proprio questo che integra la concorrenza tra la realtà creata dall’uomo e la realtà preesistente della natura, è il sorprendente fenomeno per cui da un lato l’uomo definisce la propria immagine di sé in base alla verifica della propria potenza creatrice, ma dall’altro tenta di dissimulare la dipendenza delle opere d’arte dalla propria capacità e dalla propria volontà, perché solo così tali opere possono conseguire quell’ovvietà indiscutibile del “non poter essere altrimenti” che le rende indistinguibili dalle produzioni della natura. Possiamo dunque considerare come un tratto caratteristico delle costruzioni artistiche della nostra più ampia contemporaneità, il fatto che esse abbiano subito una sorta di *de-oggettivazione*, il famoso “straniamento” è solo un fenomeno parziale di questa tendenza. La costruzione uscita dalla mano dell’uomo non deve presentarsi davanti a noi come né “natura imitata” né come un “frammento di natura”, ma deve pur sempre possedere la dignità di ciò che è naturale; deve essere opera dell’uomo, ma non portare su di sé alcuna traccia dell’accidentalità di ciò che è frutto di una volizione, della fatticità della semplice trovata. Deve essere insieme novità e fossile, se posso esprimermi così. Vogliamo poter prescindere da noi stessi in quanto condizione di possibilità di tali opere, per impedire che esse partecipino della nostra condizionatezza e della storicità di cui siamo tanto orgogliosi, ma della quale pu-

Concetto di realtà
e possibilità
del romanzo

21 Th. Mann, *The theme of the Joseph-Novels* [1942], in Aa. Vv., *Literary lectures. Presented at the Library of Congress, Library of Congress*, Washington 1973, p. 4.

re soffriamo tanto, vogliamo cioè opere che non siano *oggetti*, ma *cose*. A loro volta le opere non devono tanto *rappresentare* singoli aspetti, ma *offrire* loro stesse. Dal prospettivismo sistematicamente preparato e predisposto nel romanzo può derivare una potenzialità prospettica che ha inizio soltanto al di là dell'opera, e che l'opera induce ma insieme lascia aperta. Ce ne rendiamo conto di fronte all'essenziale disponibilità delle moderne opere d'arte a venire commentate, all'interpretabilità multiverosa che a partire dal Romanticismo caratterizza in modo sostanziale l'opera d'arte. La polivalenza ermeneutica di significati è legata al carattere di realtà dell'opera d'arte nella misura in cui proprio in essa si dimostra l'indipendenza dell'opera dalla nostra soggettività e dalla nostra capacità di disporre. Di conseguenza, per così dire, noi *storicizziamo* artificialmente l'opera d'arte per mettere a nudo il suo riferimento oggettuale a noi stessi, per "reificarla". Così come esiste una statuaria arcaizzante nel paesaggio, le *cose* che Otterloo appiccica su un prato verde, esiste anche il romanzo messo a distanza con mezzi linguistici o con lo stratagemma del racconto di cornice, un romanzo del quale "sappiamo fin troppo" perché possa apparirci straniato come dovrebbe, secondo l'effetto che esso mira a ottenere. Come storicizziamo artificialmente, così *naturalizziamo* artificialmente, ma non più rappresentando e imitando la natura, ma nella misura in cui rivendichiamo alle nostre opere il carattere della naturalezza, e mettiamo in mostra cose che hanno l'aria di prodotti di eruzioni o di erosioni, come il famoso *objet ambigu* nell'*Eupalimos* di Paul Valéry; il loro corrispettivo nel romanzo è la trascrizione studiatamente spontanea dei fenomeni di coscienza e dei monologhi interiori, il *romanzo-protocollo*, che insieme esige e nega la creazione di un mondo intero.

Il concetto di realtà del contesto di fenomeni rappresenta una realtà effettiva [*Wirklichkeit*] che non risulta mai definitivamente fissata come realtà [*Realität*], ma è costantemente intenta a realizzarsi e dipende sempre dalla conferma; anche trasposta in una norma di realtà della costruzione estetica, questa idea di realtà continua a rappresentare la coerenza aperta all'interno di un orizzonte infinito, costantemente rinviata a sempre nuove prestazioni, a nuove ratifiche, senza mai raggiungere quello stadio definitivo dell'evidenza che veniva pensato nel concetto di realtà dell'antichità classica. Affonda qui una delle radici del disagio e del senso di insufficienza che non hanno quasi mai mancato di manifestarsi nel corso della storia del romanzo sotto forma di corrente critica sotterranea. Una via d'uscita da questo senso di insufficienza potrebbe costringere a resistere all'obbligo di una realizzazione che non può mai concludersi, o più precisamente all'infrazione consapevole della coerenza formale, un'infrazione che, già solo per il modo in cui viene utilizzata, lascia intuire che la sua origine non è da ricercare nel fallimento, o in una forma di comoda inerzia della potenza creatrice, ma che al contrario vuo-

le essere intesa come l'espressione di uno sforzo che può permettersi di disprezzare consapevolmente il principio della coerenza formale, sempre percepito come quasi-oggettivo. L'idea che i poeti mentano viene percepita come un che di completamente superato soltanto nel momento in cui questi ultimi smettono persino di prendere in considerazione la tesi contraria, l'idea di "dire la verità", ma spezzano in modo consapevole l'angustia dell'antitesi e le regole del gioco della verità in generale. Il legame con la verità viene rigettato come una coazione formale, come un momento di eteronomia dell'estetico travestito da autenticità. Qui può allora innestarsi una rappresentazione estetica che può finalmente presentare come ciò che le è più "proprio" qualcosa che secondo tutti i concetti di realtà dovrebbe venire qualificato come irreali: il paradosso, l'incoerenza dei sogni, il controsenso ostentato, le figure ibride alla maniera dei centauri, il posizionamento più improbabile degli oggetti, l'inversione dell'entropia naturale, dove i rottami della civiltà possono venire fatti entrare a forza nella costituzione di quadri, ritagli di giornali nella composizione di romanzi oppure la sfera dei suoni e dei rumori tecnologici può venire costretta a generare una composizione musicale.

L'arte moderna non si è liberata affatto dalla coazione a negare continuamente la sua dipendenza dalla natura esistente; il suo antifisicismo non si riferisce nemmeno a una *natura* costante intesa come una grandezza nota e definita. Nel momento in cui la liberazione dell'immaginazione continuamente proclamata, tra gli altri da André Breton, pretende anche solo di trasgredire il concetto di realtà della coerenza immanente nel suo legame (anche solo formale) con il valore di verità di una *natura*, essa finisce per soggiacere alla necessità di sobbarcarsi lo sforzo disperato di realizzare proprio nell'inverosimiglianza più estrema una sorta di *evidenza istantanea*. L'appartenenza del romanzo al concetto di realtà della coerenza immanente è tradita dalle difficoltà che derivano per esso da un concetto di realtà di tipo eterogeneo o addirittura opposto: il romanzo non può essere realizzato semplicemente sulla base di una contrapposizione a quello che di volta in volta è assunto come il contrassegno significativo della realtà. Per il romanzo l'ideale della *perfetta deformità*²² è inattuabile. È tuttavia caratteristico che proprio allora il romanzo scelga come tema la propria stessa possibilità, dimostrando così il suo legame con il concetto di realtà. Mi basterà rievocare il mezzo stilistico del dialogo non riuscito per far comprendere immediatamente che cosa io intenda: il fallimento della conversazione, la sua ipertrofia nella forma di un chiacchiericcio che non dice nulla, il fraintendimento come prodotto costitutivo del linguaggio. In virtù delle esigenze imposte dal

Concetto di realtà
e possibilità
del romanzo

22 In italiano nel testo [N.d.T.].

genere, nel romanzo tutto questo resta necessariamente contenuto nel solco di un mondo troppo intensamente presupposto e co-prodotto nell'immaginazione perché il tema di fondo possa realmente diventare l'assurdità pura e semplice. Il romanzo ha un "realismo" suo proprio, derivato dalle sue leggi specifiche di genere letterario, un realismo che non ha nulla a che spartire con l'ideale dell'imitazione, ma che dipende invece proprio dall'illusione estetica che per il romanzo è essenziale. La mondanità come struttura formale totale, ecco ciò che costituisce il romanzo. Quando l'assurdo fu elevato a programma di prodotti artistici la sua funzione è stata caratterizzata come "oltrepassamento del fondamento", e alla lunga perfino l'architettura risultò adeguata alla rappresentazione di questa funzione dell'assurdo. Il romanzo era però giunto molto prima e in maniera molto più ovvia all'oltrepassamento del fondamento – il che equivale a dire: al superamento della contrapposizione tra realtà e finzione – e, come ho mostrato, aveva scelto come tema la propria possibilità non in quanto finzione di questa o quella realtà, ma come *finzione del carattere di realtà delle realtà*. Il primato del romanzo nella realizzazione dell'idea estetica fondamentale dell'Età moderna si comprende soltanto quando si è capito che esso non assume l'assurdità come nuovo contrassegno dell'assolutamente poetico, perché di un simile stigma esso non ha alcun bisogno. Il romanzo adempie a quella norma estetica che, volendo giudicare dai ricordi di James Boswell, è stata formulata per la prima volta da Samuel Johnson nel corso di una celebre discussione tenutasi al Literary Club sul prezzo eccessivo di una statua antica di marmo raffigurante un cane: l'«ampliamento della sfera delle potenzialità umane»;²³ mentre anche la più generosa interpretazione dell'ideale aristotelico, per esempio quella di Breitinger, rimanda sempre e soltanto alla sfera delle potenzialità della *natura*.

23 Blumenberg allude a J. Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, ed. G. Birkbeck, rev. L. F. Powell, a cura di G. B. Hill, Clarendon Press, Oxford 1934, vol. III, p. 231, 3 aprile 1778: «every thing that enlarges the sphere of human powers, that shows man he can do what he thought he could not do, is valuable» [N.d.T.]