

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, [1975], Torino, Einaudi, 1979

Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria (1924)

Teoria dell'arte ed estetica generale

Pensiero semiscientifico esteticizzato che per equivoco si chiama a volte filosofico.

Eccesso opposto: moda dello scientismo: metodo formale o morfologico.

Giudizi scientifici particolari senza una rigorosa estetica generale.

Il problema dell'essenza dell'arte non si risolve in una metafisica dell'arte ma nella conoscenza e definizione sistematica dell'originalità dell'estetico nell'unità della cultura umana (completata dal piano conoscitivo e da quello etico).

Fondazione filosofica.

La poetica (teoria dell'opera letteraria, non della poesia soltanto), definita sistematicamente, deve essere l'estetica della creazione artistica verbale.

Con il metodo formale la poetica si approssima alla linguistica sino a ridursi.

La linguistica che analizza il materiale di quell'estetica particolare che è la poetica (il cui materiale è verbale) è necessaria ma non sufficiente, come per avere la creazione artistica verbale sono necessarie ma non sufficienti le parole.

Benjamin: comprendere un'opera letteraria vuol dire far emergere quel "contenuto di verità" che si distingue dal semplice contenuto storico-contingente.

Sopravalutazione del momento materiale della creazione artistica.

La formula classica: non c'è l'arte, ci sono soltanto le singole arti, segna il primato del materiale nella creazione artistica, poiché il materiale è ciò che divide le arti.

Estetica materiale (che pretende di essere indipendente dall'estetica generale).

L'estetica materiale limitatamente allo studio della tecnica della creazione artistica è produttiva: è nociva ed inammissibile quando cerca di render conto della creazione artistica nel suo complesso, nella sua originalità e significanza estetiche.

L'estetica materiale o il metodo formale si basano su una scorretta concezione della forma artistica: essa non si esaurisce nella materialità o datità della determinatezza scientifico-naturale (matematica o linguistica); ha una tensione emozionale volitiva; esprime un rapporto assiologico e attivo dell'autore e del contemplatore con qualcosa che è al di là del suo materiale.

Ogni sentimento, privo di emozione volontà e bellezza, è uno stato psichico nudamente fattuale, isolato e extraculturale: non è arte l'eventuale forma che lo esprime. Questa forma è al più espressione di uno stato dell'organismo psicofisico, di uno stato privo di intenzionalità e incapace di disserrare (sublimare artisticamente) il cerchio della nuda presenzialità psichica. L'estetica materiale non si occupa di estetica od arte ma di edonismo, per cui il materiale dell'arte sarebbe organizzato dalla forma in modo tale da diventare lo stimolo di sensazioni e stati piacevoli dell'organismo psicofisico. Ma l'arte non è solo o non è propriamente edonismo, come non è riducibile alla dimensione psicofisica.

Il significato che l'estetica materiale dà all'opera d'arte è quello di stimolo fisico di stati psicologici e psichici o di destinazione utilitaria e pratica.

Il "momento del contenuto" immanentemente "al di là del materiale" al quale è indissolubilmente legato.

Alla rappresentazione ovvero al "valore oggettuale" e non al marmo si riferiscono l'attività artistico-assiologica e la forma attuata dell'artista, anche se l'attuazione non può prescindere dal marmo (mezzo non fine); del resto non prescinde neppure dallo scalpello. L'attenzione dell'artista e del contemplatore verso il marmo come corpo fisico determinato ha un carattere secondario e

derivato, diretto da un rapporto primario con l'intenzionalità della creazione e della contemplazione.

Il materiale è come la scala per giungere alla forma o arte, una volta raggiunta la quale idealmente o concettualmente si butta – pena la preclusione della comprensione artistica. Il metodo formale non si occupa dell'arte ma della scala, del materiale o mezzo per raggiungerla; sta all'arte come ad una vivanda stanno i suoi ingredienti. La musica è altro ed oltre dal suono dell'acustica. Altro e oltre rappresentato dal contenuto.

Una musica senza contenuto non sarebbe altro che uno stimolo fisico di uno stato psicofisiologico di diletto.

La forma non può esser concepita come forma del materiale.

Bachtin distingue tre momenti della sua "estetica scientifica" (ma non "scientista"): 1) dell' "oggetto estetico": l'analisi estetica immediatamente deve essere rivolta non verso l'opera nella sua datità sensibile, ma verso ciò che l'opera è per l'attività estetica dell'artista e del contemplatore; l'oggetto estetico è il contenuto della contemplazione rivolta all'opera; comprendere l'oggetto estetico nella sua originalità puramente artistica e la sua struttura (architettonica dell'oggetto estetico) è il primo compito dell'analisi estetica; 2) della datità materiale extraestetica dell'opera: comprendere la struttura dell'opera in modo del tutto indipendente dall'oggetto estetico; lo studioso di estetica deve diventare fisico, anatomista, fisiologo, linguista e fare anche l'artista; l'opera d'arte verbale va capita in modo puramente linguistico, nei puri limiti del sistema di leggi scientifiche che ne governa il materiale; 3) dell'organizzazione compositiva teleologicamente intesa del materiale: comprendere l'opera materiale esterna come attuante l'oggetto estetico [sintesi dei suoi punti precedenti per cui le forme senza contenuti sono vuote e i contenuti senza le forme ciechi]

L'estetica materiale non è consapevole del suo carattere secondario e non attua l'esteticizzazione preliminare del suo oggetto; perciò essa non ha mai a che fare con l'oggetto estetico nella sua purezza e per principio non è capace di comprenderlo.

Si deve cessare di essere solo se stessi, se si vuole entrare nella storia.

L'estetica materiale, che isola nella cultura non soltanto l'arte ma anche le singole arti e prende l'opera non nella sua vita artistica ma come cosa e materiale organizzato, nel migliore dei casi è capace di fondare una tavola cronologica delle modificazioni dei precedenti tecnici di una data arte, poiché la tecnica isolata in generale non può avere storia.

Il problema del contenuto

La realtà può essere contrapposta all'arte soltanto come qualcosa di buono o qualcosa di vero può essere contrapposto alla bellezza.

L'atto conoscitivo ha un rapporto puramente negativo con la preesistente realtà dell'atto etico e della visione estetica (è come se la conoscenza non trovasse nulla di preesistente e cominciasse da zero: la realtà, entrando nella scienza, si spoglia di tutte le vesti assiologiche per diventare nuda e pura realtà della conoscenza dove sovrana è soltanto l'unità della verità).

Il mondo dell'arte deve, per sua natura, scindersi in totalità singole, autosufficienti, individuali, le opere d'arte, ognuna delle quali occupa una posizione autonoma rispetto alla realtà della conoscenza e dell'atto, il che crea la storicità immanente dell'opera d'arte.

La particolarità fondamentale dell'estetica, quella che la differenzia nettamente dalla conoscenza e dall'atto, è il suo carattere recettivo, positivamente accogliente: la realtà preesistente all'atto estetico, conosciuta e valutata eticamente, entra nell'opera (nell'oggetto estetico) e qui diventa momento costitutivo e necessario. La vita si trova non solo fuori ma anche dentro l'arte, in tutta la pienezza del suo peso assiologico: sociale, politico, conoscitivo [tuttavia non coincide con l'arte, ne è una componente e cioè altro].

A differenza della conoscenza e dell'atto, che creano la natura e l'umanità sociale, l'arte non crea una realtà nuova: esalta, adorna, rammenta questa preesistente realtà della conoscenza e dell'atto (la natura e l'umanità sociale), le arricchisce e completa.

La bontà e benignità dell'estetico sta nell'accoglimento dell'etico e del conoscitivo all'interno del proprio oggetto.

L'arte realizza la concreta unità intuitiva tra mondo etico e naturale, per cui il primo si naturalizza e il secondo si eticizza.

Il contenuto è un momento costitutivo necessario dell'oggetto estetico, e ad esso è correlativa la forma artistica, la quale fuori di questa correlazione non ha senso.

Nell'oggetto artistico il contenuto è dato come interamente formato e interamente incarnato, altrimenti esso sarebbe un cattivo prosaismo, un momento non sciolto nella totalità artistica. È impossibile staccare dall'opera d'arte un momento reale che sia un puro contenuto, come, *realiter*, non c'è neppure la pura forma: contenuto e forma si compenetrano a vicenda e sono inscindibili [Croce]. Tuttavia per l'analisi estetica non si fondono e si presentano come grandezze d'ordine differente: affinché la forma abbia un significato estetico, il contenuto che essa abbraccia deve avere un significato conoscitivo e etico virtuale; la forma ha bisogno del peso extraestetico del contenuto, senza il quale essa non potrebbe attuarsi come forma.

Il rapporto della forma col mondo della conoscenza e dell'atto non è né conoscitivo né etico: l'artista non interviene nell'evento come suo partecipante diretto (nel qual caso egli sarebbe conoscente ed eticamente agente) ma occupa una posizione essenziale fuori dell'evento, come contemplatore disinteressato, che però capisce il senso assiologico di ciò che avviene; egli non lo vive immediatamente ma lo rivive simpateticamente.

Il contenuto non può essere puramente conoscitivo; all'etico, spetta il primato nel contenuto.

Il più grande errore consisterebbe nell'immaginarsi il contenuto come un tutto teorico conoscitivo, come un pensiero, un'idea.

La creazione e la contemplazione artistica prendono possesso del momento etico direttamente mediante la simpatia o l'empatia o la covalutazione e non mediante la comprensione e l'interpretazione teorica.

L'analisi estetica deve svelare le componenti immanenti all'oggetto estetico, del contenuto, senza uscire oltre i limiti di quest'oggetto (pena, perdere di vista l'analisi estetica a vantaggio di un'analisi storico-culturale magari tesa a disvelare la concezione filosofica dell'autore) così come esse sono attuate dalla creazione e dalla contemplazione. Il momento etico e conoscitivo possono essere isolati e fatti oggetti di uno studio autonomo, etico-filosofico o sociologico; anche di valutazioni morali o politiche: ma così si esce dai limiti dell'analisi estetica.

Il problema del materiale

Pur avendo bisogno della lingua tutta intera, la poesia la supera in quanto lingua, in quanto oggetto determinato della linguistica. La lingua nella sua determinatezza di oggetto della linguistica "non entra" nell'oggetto estetico dell'arte verbale.

La creazione artistica, definita in rapporto al materiale, ne è il "superamento immanente".

Due momenti distinti: l'artista nel processo del suo lavoro deve avere a che fare col fisico, col matematico e col linguistico; il teorico dell'arte con la fisica, la matematica e la linguistica: ma tutto questo enorme lavoro tecnico, compiuto dall'artista e studiato dal teorico dell'arte, lavoro senza il quale non ci sarebbero opere d'arte, non entra nell'oggetto estetico, creato dalla contemplazione artistica, cioè non entra nell'essere estetico come tale, nel fine ultimo della creazione: tutto ciò scompare al momento della percezione artistica, come scompaiono le impalcature quando l'edificio è finito. Non ne deriva che l'oggetto estetico esiste da qualche parte e prima della creazione dell'opera e indipendentemente da essa bell'è pronto. Una simile ipotesi [Croce] è del tutto assurda.

[Al di fuori dell'arte si trovano tanto il significante o tecnica quanto il significato nel senso di concetto o pensiero filosofico].

L'enorme lavoro dell'artista sulla parola ha come fine ultimo il superamento della parola, poiché l'oggetto estetico cresce alle frontiere della parola, alle frontiere della lingua come tale. Ma questo superamento del materiale ha un carattere puramente immanente: l'artista si libera della lingua nella sua determinatezza linguistica non attraverso la sua negazione (come accade nella sfera della conoscenza con l'algebrizzazione, l'uso di sinonimi convenzionali al posto della parola ecc.) ma mediante il suo perfezionamento immanente.

L'oggetto estetico come contenuto e architettonica della visione artistica è un ente assolutamente nuovo, d'ordine non scientifico-naturalistico né psicologico né linguistico: è un'originale entità estetica che cresce alle frontiere dell'opera, superando la sua determinatezza extraestetica d'oggetto materiale.

L'oggetto estetico non è un' "immagine" [Croce] perché nella percezione artistica dell'opera poetica noi non abbiamo chiare rappresentazioni visive degli oggetti di cui si parla nell'opera.

Lo scrittore non ha mai a che fare con l'oggetto [es. città] ma soltanto con la parola, poiché soltanto le parole sono qualcosa di determinato e di indiscutibilmente presente nell'opera. Tuttavia la componente estetica, che si può chiamare provvisoriamente "immagine" [poi "forma"] anche se non nel senso corrente, non è né concetto né parola né rappresentazione visiva, ma un'entità estetica originale, attuata nella poesia mediante la parola, nelle arti figurative mediante il materiale visivamente percettibile, ma che non coincide mai col materiale.

Sono ambizioni illegittime sia quella di trovare per l'oggetto estetico un equivalente empirico, persino localizzato nel tempo e nello spazio come una cosa, sia quella di ridurre l'oggetto estetico a oggetto di conoscenza empirica.

Nella creazione artistica ci sono due momenti empiricamente presenti: l'opera materiale esteriore e il processo psichico di creazione e percezione (sensazioni, rappresentazioni, emozioni). Nel primo caso abbiamo delle leggi scientifico-naturali, matematiche o linguistiche, nel secondo delle leggi psicologiche. Ad esse si aggrappa lo studioso temendo che al di là ci siano solo essenze metafisiche o mistiche.

Né l'estetica psicologica né quella materiale sono quindi in grado, empiricizzando l'oggetto estetico [e quindi annullandolo o perdendolo di vista] di capirne l'originalità in quanto estetico. Noi non abbiamo nulla da temere, se l'oggetto estetico non può essere trovato né nella psiche né nell'opera materiale; esso non diventa per questo un'essenza mistica o metafisica; nella stessa situazione si trova anche il mondo dell'atto cioè l'esistenza dell'etico. Dove si trova lo Stato? Dove il diritto?

Il problema della forma

Sia il formalismo che lo psicologismo considerano la forma come tecnica. Sul piano estetico va invece considerata come artisticamente significativa.

La forma, che è interamente attuata in un materiale, può ciò nonostante diventare forma di un contenuto e riferirsi assiologicamente ad esso, ovvero, la forma compositiva, cioè l'organizzazione del materiale, può attuare la forma architettonica, cioè l'unificazione e l'organizzazione dei valori conoscitivi ed etici.

L'oggetto estetico non è una cosa, perché la sua forma (la forma del contenuto, dato che l'oggetto estetico è un contenuto organizzato formalmente) nella quale io sento me stesso come soggetto attivo e nella quale io entro come suo necessario momento costitutivo, non può essere forma di una cosa, di un oggetto.

La parola nel romanzo (1935)

101: Tutte le parole hanno l'aroma di una professione, di un genere, di una corrente, di un partito, di un'opera, di un uomo, di una generazione, di un'età, di un giorno e di un'ora. Ogni parola ha l'aroma del contesto e dei contesti nei quali essa ha vissuto la sua vita piena di tensione sociale; tutte le parole e tutte le forme sono abitate da intenzioni.

In sostanza, la lingua come vivente concretezza ideologico-sociale, come opinione pluridiscorsiva si trova, per la coscienza individuale, al confine del proprio e dell'altrui. La parola della lingua è parola semialtrui. Essa diventa "propria", quando il parlante vi installa la propria intenzione, il proprio accento, quando padroneggia la parola e la associa alla propria aspirazione semantica e espressiva. Prima di questo momento di appropriazione la parola non è nella lingua neutra e impersonale (non è dal vocabolario, infatti, che il parlante prende la parola!), ma sulle labbra altrui, negli altrui contesti, al servizio delle altrui intenzioni: di qui essa deve essere presa e fatta propria. E non tutte le parole si prestano per chiunque con uguale facilità a questa appropriazione, a questa presa di possesso: molte resistono tenacemente, altre restano altrui, risuonano in modo estraneo sulle labbra del parlante che se n'è appropriato, non possono integrarsi nel suo contesto e ne cadono fuori; è come se, contro la volontà del parlante, si mettessero da sole tra virgolette. La lingua non è un mezzo neutro, che facilmente e liberamente passa in proprietà intenzionale del parlante: essa è popolata e sovrappopolata di intenzioni altrui. Il dominio della lingua, la sua sottomissione alle proprie intenzioni e ai propri accenti è un processo difficile e complesso.

104: Il poeta è determinato dall'idea di una lingua unica e unitaria e di una enunciazione unitaria, monologicamente isolata. Queste idee sono immanenti ai generi poetici coi quali egli lavora. Da ciò sono determinati i modi di orientamento del poeta nella pluridiscorsività effettiva. Il poeta deve entrare in pieno possesso personale della sua lingua, assumere una piena responsabilità ugualmente per tutti i suoi momenti, sottometterli tutti alle sue e soltanto sue intenzioni. Ogni parola deve esprimere in modo diretto ed esplicito il proposito del poeta; tra il poeta e la sua parola non ci deve essere alcuna distanza. Egli deve partire dalla lingua come da un'unitaria totalità intenzionale: nessuna sua stratificazione, pluridiscorsività e tanto meno plurilinguismo devono avere un qualsiasi riflesso sostanziale nell'opera poetica.

106: Il prosatore-romanziero (e in generale quasi ogni prosatore) va per un cammino del tutto diverso. Egli accoglie la pluridiscorsività e il plurilinguismo della lingua letteraria e extraletteraria nella sua opera, senza indebolirla e favorendone persino l'approfondimento (poiché essa favorisce la sua autocoscienza che si rende autonoma). Su questa stratificazione della lingua, sulla sua pluridiscorsività e persino sul suo plurilinguismo egli costruisce il suo stile, conservando l'unità della sua personalità creativa e l'unità (che è di altro ordine, però) del suo stile.

107: Il prosatore-romanziero non estirpa le altrui intenzioni dalla lingua pluridiscorsiva delle sue opere e non distrugge gli orizzonti ideologico-sociali (i mondi grandi e piccoli) che si rivelano al di là delle lingue della pluridiscorsività, ma introduce queste intenzioni e questi orizzonti nella propria opera. Il prosatore si serve delle parole già abitate da intenzioni sociali altrui e le costringe a servire le sue nuove intenzioni, a servire un secondo padrone. Perciò le intenzioni del prosatore *si rifrangono*, e si rifrangono *con angoli diversi*, a seconda della estraneità, della densità, dell'oggettivazione ideologico-sociale delle lingue rifrangenti della pluridiscorsività.

108: La stilistica, adeguata a questa peculiarità del genere romanzesco, può essere soltanto una *stilistica sociologica*. L'interna dialogicità sociale della parola romanzesca esige lo svelamento del concreto contesto sociale della parola, contesto che determina tutta la sua struttura stilistica, la sua "forma" e il suo "contenuto", e la determina non in modo esterno, ma dall'interno; il dialogo sociale, infatti, risuona nella parola stessa, in tutti i suoi momenti sia "contenutistici" sia anche "formali".

Naturalmente, anche la parola poetica è sociale, ma le forme poetiche riflettono i processi sociali più durevoli, per così dire, le "tendenze secolari" della vita sociale. La parola romanzesca, invece,

reagisce con molta sensibilità alle deviazioni e alle fluttuazioni dell'atmosfera sociale, anzi, come s'è detto, reagisce interamente, in tutti i suoi momenti.

Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo (1938)

231: Chiameremo *cronotopo* (il che significa letteralmente “tempospazio”) l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente.

Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico [come la vita].

Il cronotopo nella letteratura ha un essenziale significato *di genere*. Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo [proprio come ogni mondo o visione del mondo dal suo peculiare spazio-tempo], con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo. Il cronotopo come categoria della forma e del contenuto determina (in notevole misura) anche l'immagine dell'uomo nella letteratura, la quale è sempre essenzialmente cronotopica.

254: Nessun genere artistico può costruirsi sulla nuda capacità di riuscire avvincente. E poi per essere avvincente esso deve toccare qualcosa di sostanziale. Avvincente, infatti, può essere soltanto la vita umana o, in ogni caso, qualcosa che abbia con essa un rapporto diretto. E questo elemento deve mostrare un suo aspetto essenziale, cioè deve evadere un grado di viva *realtà*.

281: Ogni realtà per il greco dell'epoca classica era *visiva* e *sonora*. Per principio egli non conosceva una realtà invisibile e muta. Ciò riguardava tutta la realtà e, naturalmente, prima di tutto quella umana. Una vita interiore muta, un dolore muto, un pensiero erano del tutto estranei al greco. Tutto ciò – cioè tutta la sua vita interiore – poteva esistere solo manifestandosi all'esterno in forma sonora o visiva. Il pensiero, ad esempio, era inteso da Platone come una conversazione dell'uomo con se stesso. Il concetto di un pensiero silenzioso comparve per la prima volta all'interno della mistica (le radici di questo concetto sono orientali). Inoltre il pensiero come conversazione con se stessi, secondo l'intendimento di Platone, non presuppone affatto un atteggiamento particolare verso se stessi (diverso da quello verso l'altro); la conversazione con se stessi trapassa immediatamente in conversazione con l'altro, senza l'ombra di confini di principio.

Nell'uomo non c'è alcun nucleo muto e invisibile: egli è tutto visibile e udibile, tutto all'esterno; ma non ci sono neppure sfere mute e invisibili della realtà alle quali l'uomo possa essere partecipe e dalle quali egli sia determinato (il regno platonico delle idee è tutto visibile e udibile). Tanto più lontano dalla concezione greca classica del mondo era il collocare i principali centri direttivi della vita umana in centri muti e invisibili. Ciò determina la sbalorditiva esteriorizzazione totale dell'uomo classico e della sua vita.

Soltanto con l'epoca ellenistica e romana comincia il processo di traduzione di intere sfere della realtà, sia nell'uomo che fuori di lui, in un *registro muto* e in una *invisibilità di principio*. Anche questo processo è lungi dal compiersi all'interno dell'età classica. È caratteristico che neppure *Le confessioni* di Agostino possano essere lette “tra sé”, ma vadano declamate ad alta voce, tanto nella loro forma è ancora vivo lo spirito della piazza greca, dove per la prima volta si è costituita l'autocoscienza dell'uomo europeo.

Quando parliamo della totale esteriorizzazione dell'uomo greco, applichiamo qui, naturalmente, il nostro punto di vista. Il greco non conosceva alcuna divisione in esterno e interno (muto e invisibile). Il nostro “interno” per il greco nell'immagine dell'uomo si disponeva in una sola serie

col nostro “esterno”, cioè era altrettanto visibile e udibile ed esisteva *fuori per gli altri come per sé*. In questo senso tutti i momenti dell’immagine dell’uomo erano omogenei.

283: Nelle epoche successive le sfere mute e invisibili, alle quali l’uomo divenne partecipe, deformarono la sua immagine. La mutezza e l’invisibilità penetrarono al suo interno. Con esse venne anche la solitudine. L’uomo privato e isolato – l’ “uomo per sé” – perse l’unità e l’integrità che erano determinate dal principio pubblico. La sua autocoscienza, perso il cronotopo popolare della piazza, non poteva trovare un cronotopo altrettanto reale, unitario e totale; perciò essa si disintegrò, si disunì e divenne astratta e ideale. Nella vita privata dell’uomo privato comparvero moltissime sfere e oggetti che in generale non dovevano essere resi pubblici (la sfera sessuale, ecc.) oppure che dovevano trovare soltanto un’espressione intimistico-interiore e convenzionale. L’immagine dell’uomo acquistò una molteplicità di strati e una varietà di componenti. In essa si divisero il nucleo e l’involucro, l’esterno e l’interno.

Il più grande tentativo fatto nella letteratura mondiale per creare un nuovo uomo totalmente esteriorizzato, per di più senza una stilizzazione dell’immagine antica, fu fatto da Rabelais.

Un altro tentativo di far rinascere l’antica integrità e esteriorizzazione fu fatto, su una base del tutto diversa, da Goethe.

285: La famiglia romana (patrizia) non è la famiglia borghese, simbolo di tutto ciò che è intimo e privato. La famiglia romana, proprio come famiglia, si fondeva immediatamente con lo Stato. Al capofamiglia erano delegati certi elementi del potere statale. I culti religiosi familiari (ancestrali), il cui ruolo era enorme, servirono da continuazione immediata dei culti statali. Gli antenati erano i rappresentati dell’ideale nazionale. L’autocoscienza si orienta sulla memoria concreta della stirpe e degli antenati e nello stesso tempo è orientata sui posteri. Le tradizioni familiari e ancestrali devono essere trasmesse di padre in figlio. La famiglia ha un proprio archivio dove sono conservati i documenti scritti di tutti gli anelli della stirpe. L’autobiografia è scritta come trasmissione delle tradizioni ancestrali e familiari da un anello all’altro ed è affidata all’archivio. Ciò rende l’autocoscienza autobiografica *storico-pubblica e statale*.

396: Le tradizioni culturali e letterarie (comprese quelle più antiche) si conservano e vivono non nella memoria soggettiva individuale del singolo e non in una “psiche” collettiva, ma nelle forme oggettive della cultura stessa (comprese le forme linguistiche), e, in questo senso, esse sono intersoggettive e interindividuali (quindi, anche sociali); di qui esse giungono alle opere letterarie, a volte evitando quasi del tutto la memoria individuale soggettiva dei creatori.

398: Il cronotopo, come materializzazione principale del tempo nello spazio è il centro della concretizzazione e dell’incarnazione raffigurativa di tutto il romanzo. Tutti gli elementi astratti del romanzo – generalizzazioni filosofiche e sociali, idee, analisi delle cause e degli effetti, ecc. – gravitano attorno al cronotopo e, per il suo tramite, prendono carne e sangue, partecipano cioè alla figuratività artistica.

Essenzialmente cronotopica è la lingua come tesoro di immagini. Cronotopica è la forma interna della parola, cioè il tratto mediatore grazie al quale gli originari significati spaziali sono trasferiti ai rapporti temporali (nel senso più ampio).

400: Il testo come tale non è morto: da qualsiasi testo, a volte passando attraverso una lunga serie di anelli di mediazione, in ultima analisi arriviamo sempre alla voce umana e, per così dire, cozziamo nell’uomo; ma il testo è sempre fissato in un materiale morto.

Nello spazio-tempo perfettamente reale, dove risuona l’opera e dove si trova il manoscritto o il libro, si trova anche l’uomo reale che ha creato il linguaggio risonante, il manoscritto o il libro, e si trovano gli uomini reali che ascoltano e leggono il testo. Naturalmente questi uomini reali – autori e ascoltatori-lettori – possono trovarsi (e di solito si trovano) in diversi spazi-tempi, a volte divisi da secoli e da distanze, eppure essi si trovano in un unitario mondo storico reale e incompiuto, che un confine netto e rigoroso separa dal mondo *raffigurato* nel testo. Possiamo quindi chiamare questo

mondo il *creatore* del testo: tutti i suoi momenti infatti – la realtà riflessa nel testo, gli autori che creano il testo, gli esecutori del testo (se ci sono) e, infine, gli ascoltatori-lettori che ricreano il testo e, in questa ricreazione, lo rinnovano – partecipano ugualmente alla creazione del mondo raffigurato nel testo. È appunto dai cronotopi reali di questo mondo raffigurante che escono i cronotopi riflessi e *creati* del mondo raffigurato nell'opera (nel testo).

Tra il mondo reale raffigurante e il mondo raffigurato nell'opera passa un confine netto e rigoroso. Non bisogna confondere, come si faceva e ancora a volte si fa, il mondo raffigurato col mondo raffigurante (realismo ingenuo), l'autore-creatore dell'opera con l'autore-individuo (biografismo ingenuo), il ricrescente e rinnovante ascoltatore-lettore di diverse (e numerose) epoche con il passivo ascoltatore-lettore del proprio tempo (dogmatismo della comprensione e della valutazione). Le confusioni di questo tipo sono metodologicamente del tutto inammissibili. Ma non è neppure ammissibile che si concepisca questo confine rigoroso come assoluto e invalicabile (specificazionismo dogmatico semplicistico). Per quanto distinti tra loro siano il mondo raffigurato e quello raffigurante, per quanto immancabile sia la presenza di un confine rigoroso tra di essi, essi sono indissolubilmente legati tra loro e si trovano in un rapporto di costante azione reciproca, simile all'ininterrotto metabolismo tra l'organismo vivente e l'ambiente che lo circonda: finché l'organismo è vivo esso non si fonde con questo ambiente, ma se lo si stacca dall'ambiente, esso muore. L'opera e il mondo in essa raffigurato entrano nel mondo reale e lo arricchiscono, e il mondo reale entra nell'opera e nel mondo da essa raffigurato sia nel processo della sua creazione, sia in quello della sua vita successiva, cioè nel costante rinnovamento dell'opera nella percezione creativa degli ascoltatori-lettori. Anche questo processo metabolico, s'intende, è cronotopico: esso si compie prima di tutto nel mondo sociale che storicamente sviluppa, ma si compie senza staccarsi dallo spazio storico che muta. Si può persino parlare di un particolare cronotopo *creativo*, nel quale avviene questo metabolismo tra l'opera e la vita e si compie la particolare vita di un'opera.

402: Abbiamo di fronte due eventi: l'evento che è raccontato nell'opera e l'evento stesso del raccontare (a questo ultimo anche noi partecipiamo come ascoltatori-lettori); questi eventi avvengono in tempi diversi (diversi anche per durata) e in luoghi diversi, e nello stesso tempo essi sono indissolubilmente unificati in un evento unitario, ma complesso, che possiamo definire come l'opera nella sua pienezza evenziale, includendo in essa e la sua datità materiale esterna e il suo testo e il mondo in esso raffigurato e l'autore-creatore e l'ascoltatore-lettore. Nel contempo noi percepiamo questa pienezza nella sua integrità e individualità, ma contemporaneamente comprendiamo anche tutta la differenza dei momenti che la compongono.

403: Se io racconto (o scrivo) di un avvenimento che mi è appena successo, *io in quanto lo racconto* (o scrivo), mi trovo già fuori dello spazio-tempo nel quale quell'evento si è compiuto. Identificare assolutamente il mio "io" con l'"io" del quale racconto è impossibile, come è impossibile sollevarsi prendendosi per i propri capelli. Il mondo raffigurato, per quanto realistico e veridico esso sia, non può mai essere cronotopicamente identico al mondo reale raffigurante, dove si trova l'autore-creatore della raffigurazione. Ecco perché il termine "immagine dell'autore" mi sembra infelice: tutto ciò che è diventato immagine nell'opera e quindi entra nei suoi cronotopi, è creato, e non creante. L'espressione "immagine dell'autore", se s'intende con questo l'autore-creatore, è una *contradictio in adiectio*; ogni immagine è sempre qualcosa di creato e mai di creante. S'intende, l'ascoltatore-lettore può crearsi un'immagine dell'autore (e di solito la crea, cioè si rappresenta l'autore); egli può servirsi anche del materiale autobiografico e biografico, studiare l'epoca nella quale visse e operò l'autore, nonché altri materiali che lo riguardano, ma l'ascoltatore-lettore non fa che creare un'immagine storico-artistica di questo autore, immagine che può essere più o meno veridica o profonda, cioè sottomessa ai criteri che di solito si applicano a immagini di questo tipo; ma essa, ovviamente, non può entrare nel tessuto d'immagini dell'opera.

Tuttavia, se questa immagine è veridica e profonda, essa aiuta l'ascoltatore-lettore a comprendere in modo più giusto e più profondo l'opera del dato autore.

Il problema dei confini dell'analisi cronotopica. La scienza, l'arte e la letteratura hanno a che fare coi momenti *semantici*, che, come tali, non sono passibili di determinazioni spaziali e temporali. Tali sono, ad esempio, tutti i concetti matematici: noi li usiamo per misurare i fenomeni spaziali e temporali, ma essi, come tali, non hanno determinazioni spazio-temporali; essi sono un oggetto del nostro pensiero astratto. Si tratta di una costruzione concettuale astratta, necessaria per la formalizzazione e lo studio rigorosamente scientifico di molti fenomeni concreti. Ma i significati esistono non soltanto nel pensiero astratto: con essi si ha a che fare anche nel pensiero artistico. Anche questi significati artistici non sono passibili di determinazioni spazio-temporali. Anzi, ogni fenomeno noi lo *interpretiamo*, cioè lo includiamo non soltanto nella sfera dell'esistenza spazio-temporale, ma anche nella sfera semantica. Questa interpretazione comprende anche il momento della valutazione. Ma le questioni riguardanti la forma d'esistenza di questa sfera e il carattere e la forma delle valutazioni interpretative sono questioni puramente filosofiche (ma non, s'intende, metafisiche), che qui non possiamo esaminare. Qui per noi è importante quanto segue: qualunque siano questi significati, essi, per entrare nella nostra esperienza (e si tratta di esperienza sociale), devono assumere un'espressione spazio-temporale, cioè assumere forma *segnica*, udibile e visibile da noi (il geroglifico, la formula matematica, l'espressione linguistico-verbale, il disegno ecc.). Senza questa espressione spazio-temporale è impossibile persino il pensiero più astratto. Quindi ogni ingresso nella sfera dei significati avviene soltanto attraverso la porta dei cronotopi.

Epos e romanzo (1941)

445: Dei grandi generi letterari solo il romanzo è più giovane della scrittura e del libro ed esso soltanto è organicamente adatto alle nuove forme della percezione muta, cioè la lettura. Ma, soprattutto, il romanzo non ha un canone come gli altri generi letterari: storicamente validi sono soltanto singoli esemplari di romanzo, ma non un canone di genere in quanto tale. Lo studio degli altri generi letterari è analogo allo studio delle lingue morte; lo studio del romanzo, invece, è analogo allo studio delle lingue vive, e giovani.

E questo crea la straordinaria difficoltà di una teoria del romanzo. Questa teoria, infatti, in sostanza ha un oggetto di studio completamente diverso da quello di una teoria degli altri generi letterari. Il romanzo non è semplicemente un genere letterario tra gli altri. È l'unico genere in divenire tra generi da tempo compiuti e in parte già morti. È l'unico genere procreato e nutrito dall'epoca moderna della storia universale e perciò ad essa profondamente affine, mentre gli altri grandi generi sono stati ricevuti da essa in eredità in forma compiuta e non fanno che adattarsi – chi meglio, chi peggio – alle nuove condizioni di esistenza. In confronto ad essi il romanzo è un essere di un'altra razza. Convive male con gli altri generi. Lotta per il suo dominio nella letteratura e, dove vince, gli altri vecchi generi letterari si disgregano. Non a caso la miglior storia del romanzo antico – il libro di Erwin Rohde – non racconta tanto la sua storia quanto raffigura il processo di disgregazione di tutti i grandi generi letterari alti sul terreno dell'antichità classica.

È molto importante e interessante il problema dell'interazione dei generi letterari nell'unità della letteratura di un dato periodo. In certe epoche – nel periodo classico della letteratura greca, nel secolo aureo di quella romana, nell'epoca del classicismo – nella grande letteratura (cioè nella letteratura dei gruppi sociali dominanti) tutti i generi letterari in una certa misura si completano armonicamente a vicenda e tutta la letteratura, come insieme di generi, è in notevole misura un tutto organico di ordine superiore. Ma una cosa è caratteristica: il romanzo in questo tutto non entra mai, non partecipa all'armonia dei generi. In queste epoche il romanzo conduce un'esistenza non ufficiale al di là della soglia della grande letteratura. Nel tutto organico della letteratura,

gerarchicamente organizzato, entrano soltanto i generi letterari compiuti con una loro fisionomia determinata e precisa. Essi possono limitarsi e completarsi a vicenda, conservando la loro natura di genere. Sono uniti e affini tra loro per intime peculiarità strutturali.

Le grandi poetiche organiche del passato – di Aristotele, Orazio, Boileau – sono permeate da un senso profondo del tutto della letteratura e dell'armonicità con cui in questo tutto si combinano i vari generi. È come se esse sentissero concretamente questa armonia dei generi letterari. Sta qui la forza, l'irripetibile totale pienezza e inesauribilità di queste poetiche. Esse ignorano tutte sistematicamente il romanzo. Le poetiche scientifiche del XIX secolo sono prive di questa totalità: sono eclettiche, descrittive, tendono a una pienezza non viva e organica, ma astrattamente enciclopedica e si orientano non verso la possibilità effettiva di coesistenza di determinati generi nel tutto vivente della letteratura di una data epoca, ma verso la loro coesistenza in una cretomazia il più possibile completa. Esse, naturalmente, non ignorano più il romanzo ma lo aggiungono semplicemente (al posto d'onore) ai generi letterari esistenti (come genere tra i generi, esso entra anche nella cretomazia; ma nel tutto vivente della letteratura il romanzo entra in modo del tutto diverso).

447: Il romanzo parodia gli altri generi letterari (proprio in quanto generi), smaschera la convenzionalità delle loro forme e del loro linguaggio, soppianta alcuni generi e ne introduce altri nella sua propria struttura, reinterpretandoli e riqualificandoli.

Fenomeni di particolare interesse si osservano nelle epoche in cui il romanzo diventa il genere letterario dominante. Tutta la letteratura allora è presa da un processo di divenire e da una sorta di "criticismo di genere". Ciò ha avuto luogo in alcuni periodi dell'ellenismo, nell'epoca del tardo medioevo e nel Rinascimento, ma in modo particolarmente intenso e vivido a partire dalla metà del XVIII secolo. Nelle epoche di dominio del romanzo quasi tutti gli altri generi letterari si "romanzizzano": si romanzizza il dramma, il poema, la lirica. Anche i generi che tenacemente conservano la loro vecchia canonicità, acquistano il carattere della stilizzazione. In generale ogni rigorosa fermezza di un genere letterario contro la volontà artistica dell'autore comincia a sapere di stilizzazione, se non di stilizzazione parodica. In presenza del romanzo come genere letterario dominante cominciano a risuonare in modo nuovo le lingue convenzionali degli altri generi canonici rigorosi, in modo diverso da come risuonavano nelle epoche in cui il romanzo non c'era nella grande letteratura.

Le stilizzazioni parodiche dei generi e degli stili diretti occupano nel romanzo un posto essenziale. Nell'epoca dell'ascesa creativa del romanzo – e in particolare nei periodi di preparazione di questa ascesa – la letteratura è inondata di parodie e di travestimenti di tutti i generi letterari nobili (proprio dei generi, e non dei singoli scrittori e correnti), parodie che preannunziano, accompagnano e abbozzano il romanzo. Ma è caratteristico che il romanzo non permetta ad alcuna sua varietà di stabilizzarsi. Attraverso tutta la storia del romanzo passa, in modo sistematico, la parodia o il travestimento delle varietà dominanti e di moda di questo genere le quali tendono a stereotiparsi: le parodie del romanzo cavalleresco, del romanzo barocco, pastorale, sentimentale ecc. Questa autocriticità è la singolare caratteristica del romanzo come genere letterario in divenire.

449: Il romanzo è l'unico genere letterario in divenire e dunque esso riflette il divenire della stessa realtà in modo più profondo, essenziale, sensibile e rapido. Solo chi diviene può capire il divenire. Il romanzo è diventato il protagonista del dramma dello sviluppo letterario dell'età moderna proprio perché esso esprime meglio di tutti le tendenze del divenire del mondo moderno: è infatti l'unico genere letterario procreato dal mondo moderno e gli è in tutto e per tutto consustanziale. Il romanzo sotto molti aspetti ha anticipato e anticipa il futuro sviluppo di tutta la letteratura. Perciò, conquistato il predominio, favorisce il rinnovamento di tutti gli altri generi letterari e li contagia di divenire e di apertura. Esso li attrae imperiosamente nella propria orbita perché questa orbita

coincide con la tendenza principale di sviluppo di tutta la letteratura. Sta qui la straordinaria importanza del romanzo anche come oggetto di studio per la teoria e la storia della letteratura.

A differenza degli altri grandi generi letterari il romanzo si è formato ed è cresciuto proprio quando si attivizzava acutamente il plurilinguismo esterno e interno, che del romanzo è il naturale elemento. È per questo che il romanzo si è potuto mettere alla testa del processo di sviluppo e di rinnovamento della letteratura in senso linguistico e stilistico.

463: Da questo elemento del riso popolare sul terreno classico cresce direttamente una sfera alquanto vasta e varia di letteratura che gli antichi chiamavano “serio-comica”. Ne facevano parte i mimi, con intreccio rudimentale, di Sofrone, tutta la poesia bucolica, la favola, la prima memorialistica (Ione di Chio, Crizia), i pamphlets; gli antichi vi facevano rientrare anche i “dialoghi socratici” (come genere letterario), e vi rientrano poi la satira romana (Lucilio, Orazio, Persio, Giovenale), la vasta letteratura dei “simposi” e, infine, la satira menippea (come genere letterario e compreso il *Satyricon* di Petronio) e i dialoghi del tipo di quelli di Luciano. Tutti questi generi letterari, compresi dal concetto del “serio-comico”, sono i veri predecessori del romanzo; anzi alcuni di essi sono generi di tipo puramente romanzesco, che contengono in germe, e a volte in forma sviluppata, gli elementi principali delle più importanti varietà successive del romanzo europeo. Il vero spirito del romanzo come genere letterario in divenire vi è presente in un grado infinitamente maggiore che nei cosiddetti “romanzi greci” (l’unico genere letterario antico insignito di questo nome). Il romanzo greco ha esercitato un forte influsso sul romanzo europeo proprio nell’epoca barocca, cioè proprio quando cominciò l’elaborazione della teoria del romanzo e si precisava e si imponeva il termine stesso di “romanzo”. Perciò tra tutte le opere romanzesche dell’antichità esso si è attaccato solo al romanzo greco. Invece i generi letterari serio-comici, benché privi della solida ossatura di composizione e di intreccio che noi siamo abituati a esigere dal genere romanzesco, anticipano i più essenziali momenti dello sviluppo del romanzo moderno.

In che cosa consiste lo spirito romanzesco di questi generi letterari serio-comici? Su che cosa si fonda il loro significato come prima tappa del divenire del romanzo? Loro oggetto e, cosa ancora più importante, loro punto iniziale di comprensione, valutazione e organizzazione è la realtà contemporanea. Per la prima volta l’oggetto della raffigurazione letteraria seria (anche se nello stesso tempo comica) è dato senza alcuna distanza, al livello dell’età contemporanea, in una zona di immediato e brutale contatto. Persino là dove da oggetto di raffigurazione di questi generi serve il passato e il mito, la distanza epica manca, poiché il punto di vista è dato dall’età contemporanea. Un particolare significato in questo processo di distruzione della distanza spetta al principio comico di questi generi, attinto dal folklore (dal riso popolare). È appunto il riso a distruggere la distanza epica e in generale ogni distanza gerarchica che allontana l’oggetto in senso assiologico. Nell’immagine di lontananza l’oggetto non può essere comico; perché diventi tale è necessario avvicinarlo; tutto ciò che è comico è vicino; tutta la creazione comica lavora in una zona di massimo avvicinamento. Il riso ha la forza straordinaria di avvicinare l’oggetto; esso introduce l’oggetto in una zona di brusco contatto, dove si può familiarmente tastarlo da tutte le parti, capovolgerlo, rivoltarlo, guardarlo dall’alto e dal basso, spezzarne l’involucro esteriore, gettare uno sguardo nel suo interno, dubitarne, scomporlo, smembrarlo, denudarlo, studiarlo liberamente, sottoporlo a esperimento. Il riso distrugge la paura e il rispetto di fronte all’oggetto, di fronte al mondo, fa di questo l’oggetto di un contatto familiare e così ne prepara l’analisi assolutamente libera. Il riso è un fattore essenzialissimo nella creazione di quel presupposto di impavidità senza il quale è impossibile una cognizione realistica del mondo. Avvicinando e familiarizzando l’oggetto, il riso è come se lo consegnasse nelle mani impavide di una prova analitica – sia scientifica sia artistica – e di una libera invenzione sperimentale che serve ai fini di questa prova. La familiarizzazione comica linguistico-popolare del mondo è una tappa estremamente importante e

necessaria nel divenire della libera creazione scientifico-conoscitiva e artistico-realistica dell'umanità europea.

465: Noi disponiamo di un magnifico documento che riflette la nascita simultanea del concetto scientifico e della nuova immagine romanzesca in prosa. I dialoghi socratici. Tutto è caratteristico in questo splendido genere letterario, nato al declino dell'età classica.

466: È profondamente caratteristica, ed è la cosa per noi qui più importante, l'unione tra il riso, l'ironia socratica, tutto il sistema degli svilimenti socratici e l'analisi, seria, alta e per la prima volta libera, del mondo, dell'uomo e del pensiero umano. Il riso socratico (soffocato fino all'ironia) e gli svilimenti socratici (un intero sistema di metafore e di similitudini, mutuate dalle sfere basse della vita: mestieri, realtà quotidiana, ecc.) avvicinano e familiarizzano il mondo per analizzarlo in modo impavido e libero. Da punto di partenza serve l'età contemporanea, le persone vive circostanti e le loro opinioni. Di qui, da questa età contemporanea eterogenea e plurivoca, mediante l'esperienza e l'analisi personale, inizia l'orientamento nel mondo e nel tempo (anche nel "passato assoluto" della tradizione). Da punto di partenza esteriore e immediato serve anche un'occasione volutamente fortuita e insignificante (ciò era canonico per questo genere letterario): è come se fosse sottolineato l'oggi e la sua casuale congiuntura (incontro casuale, ecc.).

472: Dell'epos è caratteristica la profezia, del romanzo la predizione. La profezia epica si attua interamente nell'ambito del passato assoluto (se non nel dato epos, nell'ambito della tradizione che lo abbraccia) e non riguarda il lettore e il suo tempo reale. Il romanzo, invece, vuole presagire i fatti, predire e influire sul futuro reale, sul futuro dell'autore e dei lettori. Il romanzo ha una problematicità nuova, specifica; di esso è caratteristica l'eterna reinterpretazione, cioè rivalutazione. Il centro dell'attività che interpreta e giustifica il passato è trasferito nel futuro.

481: La romanzizzazione della letteratura non è affatto l'imposizione agli altri generi letterari di un canone di genere letterario ad essi improprio ed estraneo. Infatti di un simile canone il romanzo è del tutto privo. Esso per natura non è canonico. È plasticità per eccellenza. È un genere che eternamente cerca, eternamente indaga se stesso e rivede tutte le proprie forme costituite. Soltanto così può essere un genere che si costruisce nella zona del contatto immediato con la realtà in divenire. Perciò la romanzizzazione degli altri generi letterari non significa la loro sottomissione a canoni estranei, bensì la loro liberazione da tutto ciò che di convenzionale, necrotico, enfatico e inerte frena il loro sviluppo, da tutto ciò che accanto al romanzo li trasforma in stilizzazioni di forme superate.

482: Il processo di divenire del romanzo non si è concluso. Esso entra ora in una nuova fase. Della nostra epoca sono caratteristici l'eccezionale complicarsi e approfondirsi del mondo, l'eccezionale crescita del rigore, della lucidità e del criticismo umano. Questi tratti determineranno anche lo sviluppo del romanzo.