

György Lukács, *Una Lettere a Leo Popper*, in *L'anima e le forme* (pp. 15-37)

Theodor Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per le la Letteratura* (pp. 5-30)

ESSENZA E FORMA DEL SAGGIO:  
UNA LETTERA A LEO POPPER

Amico mio,

ho davanti a me i saggi destinati a questo libro, e mi chiedo se siano pubblicabili, se possano cioè questi lavori dar vita a un'unità nuova, a un libro. Per ora infatti non c'interessa sapere cosa possono offrire questi saggi in quanto studi di « storia letteraria », ma soltanto se in essi c'è qualcosa che possa farli diventare una forma nuova, autonoma, e se questo principio è comune a ciascuno di essi. Che cos'è questa unità – ammesso che esista? Non intendo tentarne una formulazione, perché il discorso non riguarda ora né me né il mio libro; il problema che ci sta di fronte è più importante, più generale: è il problema di vedere se tale unità possa esistere. In quale misura gli scritti veramente grandi, appartenenti alla medesima categoria di questi, abbiano una loro forma e in quale misura questa sia una forma autonoma; in quale misura il genere di punto di vista e la sua configurazione siano in grado di sottrarre un'opera dal campo delle scienze e di collocarla nel campo dell'arte, pur mantenendo distinti i confini che separano le scienze dall'arte; come le infondano l'energia necessaria per imporre un nuovo ordine concettuale alla vita, pur tenendola ben distinta dalla gelida e intoccabile perfezione della filosofia. Questo mi sembra l'unico modo possibile per fare un'apologia non superficiale di questi scritti, ma al tempo stesso per sottoporli ad una critica profonda; infatti essi verranno giudicati in prima istanza secondo il metro che qui verrà stabilito e la determinazione di questo punto di riferimento ci dirà per ora la distanza che li separa da esso.

Insomma: la critica, il saggio – chiamalo per ora come vuoi – come opera d'arte, come genere artistico. Lo so, questo problema ti annoia, e hai la sensazione che tutti gli argomenti pro e contro siano ormai roba vecchia. Wilde e Kerr hanno reso di uso comune una massima,

già nota al romanticismo tedesco, il cui significato ultimo i greci e i romani percepivano, del tutto inconsapevolmente, come ovvio: che la critica è un'arte e non una scienza. Tuttavia io credo – è solo per questo che oso molestarti con queste osservazioni – che tutte queste controversie non abbiano toccato il vero nocciolo del problema; il problema cioè di cos'è il saggio, di come lo si esprime in modo appropriato e quali siano i mezzi e la traccia di questa espressione. Credo che a questo proposito si sia troppo insistito sul « com'è ben scritto! », sul fatto che il saggio potrebbe essere stilisticamente equivalente a una poesia e che sarebbe perciò errato parlare di valori differenti. Forse, ma che cosa significa questo? Anche se noi consideriamo in questo senso la critica come opera d'arte, tuttavia non abbiamo detto alcunché circa la sua essenza. « Ciò che è ben scritto, è un'opera d'arte », un annuncio o una notizia di giornale ben scritti sono essi pure poesia? Capisco a questo punto quello che in una tale concezione della critica ti può irritare: l'anarchia, la negazione della forma, che permetterebbe a un intelletto che si presume sovrano di giocherellare a suo piacimento con ogni possibilità; invece quando io parlo del saggio come una forma d'arte, lo faccio in nome dell'ordine (dunque quasi in modo puramente simbolico e inappropriato); perché sento che ha una forma che lo distingue da tutte le altre forme d'arte con l'impellabile rigore di una legge. Io cerco di isolare il saggio con la massima evidenza proprio definendolo una forma d'arte.

Perciò non parleremo più delle sue affinità con la poesia, ma di ciò che lo distingue dalla poesia. Ogni affinità non sarà che lo sfondo necessario affinché risulti con maggiore evidenza la diversità. Intendo riferirmi alla poesia per avere dinanzi agli occhi i saggi veri, non quel genere di scritti utili ma che senza alcun diritto vengono chiamati saggi, i quali non possono darci altro che erudizione e dati e « riferimenti ». Perché leggiamo i saggi? Molti li leggono per erudizione, ma taluni vi trovano ben altre attrattive. Non è difficile distinguerli: noi oggi – non è vero? – valutiamo e guardiamo la « tragedia classica » con occhi ben diversi rispetto a quanto faceva

Lessing nella *Drammaturgia*; strani e quasi incomprensibili ci appaiono i greci di Winckelmann e forse presto proveremo dei sentimenti non diversi nei confronti del *Rinascimento* di Burckhardt. E ciò nonostante li leggiamo – perché? Ma esistono scritti di critica, che assomigliano a certe ipotesi delle scienze naturali o a certi progetti di parti di una macchina, i quali perdono tutto il loro valore nel momento in cui si formula una nuova ipotesi o si trova un progetto migliore. Se qualcuno però – è una mia speranza e una mia attesa – scrivesse la nuova *Drammaturgia*, una *Drammaturgia* a sostegno di Corneille e contro Shakespeare, come potrebbe sminuire il valore di quella di Lessing? E cosa possono mutare Burckhardt e Pater, Rhode e Nietzsche all'efficacia dei sogni ellenici di Winckelmann?

« Sì, se la critica fosse una scienza » scrive Kerr. « Ma l'Imponderabile è troppo forte. Nel migliore dei casi essa è un'arte ». E se essa fosse una scienza – non è affatto improbabile che lo diventi – il nostro problema sarebbe diverso? Qui non si tratta di trovare un sostitutivo ma qualcosa di sostanzialmente nuovo, qualcosa che non c'entra affatto col raggiungimento completo o approssimativo di scopi scientifici. Nella scienza c'impressionano i contenuti, nell'arte le forme; la scienza ci offre i fatti e le loro connessioni, l'arte invece ci offre anime e destini. Qui le due strade divergono, qui non ci sono né sostitutivi né transazioni. Se in epoche primitive, ancora indifferenziate, arte e scienza (e religione e morale e politica) erano un Tutto indistinto, non appena la scienza si è emancipata ed è divenuta autonoma, ogni agente preparatorio ha perduto il suo valore. Soltanto quando qualcosa ha sciolto tutti i suoi contenuti in una forma ed è divenuto pura arte, allora non può più diventare superfluo, allora la sua precedente scientificità è del tutto dimenticata e priva di significato.

Esiste dunque una scienza dell'arte; ma esiste anche un modo del tutto differente con cui i temperamenti umani si manifestano, che trova la sua espressione per lo più nello scrivere sull'arte. Per lo più, ho detto, perché esistono molti scritti prodotti da tali sentimenti, i quali non sfiorano né la letteratura né l'arte; scritti dove vengono messi

sul tappeto gli stessi problemi esistenziali che si incontrano in opere che si dicono « di critica » con la differenza che i problemi vengono posti direttamente alla vita senza alcuna mediazione letteraria o artistica. Di questo tipo sono gli scritti dei massimi saggisti: i dialoghi di Platone e gli scritti dei Mistici, i saggi di Montaigne, i fogli di diario immaginari e le novelle di Kierkegaard.

Una serie infinita di sottili passaggi appena percettibili conduce da qui alla poesia. Pensa alle ultime scene dell'*Eracle* di Euripide: la tragedia è già alla fine quando appare Teseo e apprende quanto è accaduto, la spaventosa vendetta di Hera su Eracle. Inizia allora il dialogo della vita tra Eracle afflitto e il suo amico; risuonano domande simili a quelle dei dialoghi socratici, ma coloro che le pongono sono figure più rigide, meno umane e le loro domande sono più concettose, più astratte dall'esperienza diretta, che non quelle dei dialoghi di Platone. Pensa all'ultima scena di *Michael Kramer*, alle *Confessioni di un'anima bella*, a Dante, all'*Everyman*, a Bunyan – debbo portarti altri esempi?

Tu replicherai certamente che la chiusa dell'*Eracle* non è drammatica e Bunyan è... Certo, certo – ma perché? L'*Eracle* non è drammatico perché la logica conseguenza di ogni stile drammatico è che tutta la vicenda interiore viene proiettata in atti, movimenti e atteggiamenti umani, cioè resa visibile e percepibile ai sensi. Tu vedi qui la vendetta di Hera che si avvicina a Eracle e vedi Eracle beato nell'ebbrezza della vittoria, prima che la vendetta l'abbia raggiunto, e poi lo vedi agitarsi furiosamente nella pazzia, con cui essa lo ha colpito, e la sua selvaggia disperazione dopo la tempesta, quando si accorge di quanto gli è accaduto. Ma non vedi nulla di ciò che avviene in seguito. Giunge Teseo – e invano tu cercheresti di definire ciò che accade ora con criteri che non siano di puro raziocinio: ciò che tu senti e vedi non è più un autentico mezzo espressivo di ciò che accade realmente, ciò che accade, accade per puro caso. Tu vedi soltanto che Teseo ed Eracle escono di scena insieme. Prima erano rimbalzate le domande: come sono gli dèi in verità, a quali dèi dobbiamo credere e a quali no, che cos'è la vita e qual è il modo migliore per sopportare vi-

rilmente i propri dolori? L'esperienza concreta che ha suscitato queste domande scompare in lontananze infinite. E se le risposte ci riportano al mondo delle cose, pure non sono più risposte a problemi che la vita vivente ha suscitato, a domande su ciò che questi uomini, ora, in questa determinata condizione esistenziale fanno e su ciò che debbono lasciar perdere. Queste risposte sembrano osservare ogni evento con sguardo estraneo, perché provengono dalla vita e dagli dèi e ignorano il dolore di Eracle e la sua causa, la vendetta di Hera. Lo so che il dramma pone le sue domande anche *alla* vita, che anche in questo caso è *il* destino a fornire la risposta e che in ultima analisi le domande e le risposte sono riferite anche qui a una cosa determinata. Ma il vero autore drammatico (nella misura in cui è vero poeta, vero interprete del principio poetico) osserverà *una* vita con tanta ricchezza e intensità, da farla diventare quasi senza accorgersene *la* vita. Ma qui tutto perde il suo valore drammatico perché diventa operante l'altro principio; quella vita che qui poneva le domande perde tutta la sua corporeità dal momento in cui echeggia la prima parola della domanda.

Esistono dunque due tipi di realtà dell'anima: l'uno è *la* vita e l'altro è il *vivere*; entrambi sono ugualmente reali, ma non possono esserlo contemporaneamente. Nell'esperienza di ogni uomo sono contenuti i due elementi, anche se con intensità e profondità sempre diverse, anche nel ricordo, ora questo ora quello; soltanto in una forma possono essere percepiti contemporaneamente. Da quando esiste una vita e degli uomini che vogliono capirla e ordinarla è esistito sempre questo dualismo nelle loro esperienze. La controversia sulla priorità e la superiorità dell'una o dell'altra trovò per lo più il suo terreno di scontro nella filosofia e le grida di battaglia furono sempre diverse, quindi incomprese e incomprensibili per la maggioranza degli uomini. Nel Medioevo, come sembra, il problema fu posto con la massima chiarezza; i pensatori si divisero in due fronti: gli uni sostenevano che gli universali, le categorie (le idee di Platone, se vuoi) erano le uniche vere realtà, mentre gli altri le ritenevano soltanto parole, nomi riassuntivi delle uniche vere, singole cose.

Lo stesso dualismo divide anche i mezzi dell'espressione; qui il contrasto è tra immagine e « significato ». Il primo principio è creatore d'immagini, il secondo di significati; per l'uno esistono soltanto le cose, per l'altro soltanto le loro relazioni, soltanto categorie e valori. La poesia in sé e per sé non conosce nulla che sia al di là delle cose, per essa ogni cosa è definitiva, unica e incomparabile. Perciò essa non si pone problemi del tipo « non si rivolgono domande alle pure cose, ma solo alle loro relazioni » poiché — come nelle favole — ogni domanda diventa qui a sua volta una cosa, simile a ciò che l'ha fatta nascere. L'eroe si trova ad un bivio o in mezzo alla battaglia, ma il bivio e la battaglia non sono destini tali da giustificare domande e risposte, ma semplicemente e letteralmente battaglie e bivî. L'eroe soffia nel suo corno incantato e appare l'atteso miracolo, un fatto che dà nuovo ordine alle cose. Ma nella critica veramente profonda non c'è vita delle cose, non ci sono immagini, ma solo trasparenza, solo qualcosa che nessuna immagine sarebbe in grado di esprimere adeguatamente. Una « afiguratività di tutte le immagini », ecco l'ideale di tutti i mistici; Socrate, rivolgendosi a Fedro, ha parole di scherno e di disprezzo per i poeti che non hanno mai cantato degnamente la vera vita dell'anima e mai la canteranno. « Poiché il grande Essere, dove un tempo albergava la parte immortale dell'anima, è incolore, senza figura e impercettibile e soltanto il timoniere dell'anima, lo spirito, ha la facoltà di vederlo ».

Forse ribatterai che il mio poeta è una vuota astrazione e così pure il mio critico. Hai ragione, entrambi sono astrazioni, ma forse non completamente vuote. Sono astrazioni perché anche Socrate deve parlare per immagini del suo mondo senza forma e al di là di ogni forma; persino il termine dei mistici tedeschi, « afiguratività », è una metafora. Inoltre non esiste poesia se non c'è ordine nelle cose. Matthew Arnold la chiamò una volta « Criticism of Life ». Essa rappresenta le relazioni fondamentali tra l'uomo, il destino e il mondo ed è scaturita certamente da questa intuizione profonda, anche se spesso non sa nulla delle proprie origini. E se spesso allontana da se stessa ogni atteggiamento problematico e ogni pre-



sa di posizione – la negazione di tutti i problemi non è forse a sua volta un atteggiamento problematico e il consapevole rifiuto dei problemi non è forse a sua volta una presa di posizione? Ma c'è di più: la separazione tra immagine e significato è essa stessa un'astrazione, poiché il significato è sempre avvolto in un velo d'immagini e il riflesso di un bagliore che sta dietro le immagini filtra attraverso ognuna di esse. Ogni immagine è di questo mondo e il suo sguardo brilla per la gioia di esistere; ma essa allude e ricorda a noi qualcosa che esisteva chissà quando, chissà dove, ricorda la sua patria d'origine, quell'unica cosa che è importante e pregna di significato nel fondo dell'anima. Sì, nella loro nuda purezza, questi due estremi del sentire umano sono solo astrazioni, ma soltanto per mezzo di tali astrazioni potevo indicare i due poli possibili dell'espressione letteraria. E gli scritti dei critici, dei platonici e dei mistici sono quelli che con maggior decisione astraggono dalle immagini, che con maggior forza afferrano ciò che sta dietro le immagini.

In tal modo credo di avere anche dimostrato perché questo genere di sensazione richiede una forma artistica particolare e perché ogniqualevolta essa si manifesta nella poesia in altre forme, noi avvertiamo sempre un fastidio. Una volta tu hai postulato, riferendoti a tutto ciò cui viene data una forma, la grande esigenza – forse l'unica esigenza sempre valida ma spietata e che non ammette trasgressioni – che nell'opera d'arte tutto sia plasmato con lo stesso materiale, che ogni sua parte sia ordinata secondo un criterio percepibile da un punto solo. Poiché ogni opera scritta tende sia all'unità che alla molteplicità, il problema stilistico generale è quello di mantenere l'equilibrio della molteplicità delle cose e di articolare con fantasia la massa di materia uniforme. Ciò che è vitale in una forma d'arte, è morto nelle altre: ecco una prova pratica, palpabile, dell'interna divisione delle forme. Ti ricordi quando mi spiegavi la vitalità delle figure umane di certi affreschi fortemente stilizzati? Dicevi: questi affreschi sono dipinti tra colonne, ma benché gli atteggiamenti delle figure umane siano rigidi come quelli delle marionette e ogni fisionomia sia soltanto una maschera, tuttavia ciò ha più vita delle colonne che incorniciano i

dipinti, con i quali forma un'unità decorativa. Ma ha appena un po' più di vita, per mantenere l'unità e tuttavia quel tanto di più perché nasca l'illusione della vita. Qui però il problema dell'equilibrio si pone nei termini seguenti: il mondo e l'al di là, l'immagine e la trasparenza, l'idea e l'emanazione poggiano ciascuno sui piatti di una bilancia, che deve rimanere in equilibrio. Quanto più il problema penetra nel profondo – confronta semplicemente la tragedia con la favola – tanto più lineari diventano le immagini; quanto minore è la superficie che contiene il tutto, tanto più tenui e sfocati diventano i colori; quanto più parca la ricchezza e la molteplicità del mondo, tanto più le fisionomie umane assumono i contorni di maschere. Ci sono però delle esperienze di vita, per esprimere le quali anche gli atteggiamenti più semplici e misurati sarebbero eccessivi – e al tempo stesso insufficienti; ci sono domande la cui voce è così fiavole che per esse il suono dell'evento più incolore non sarebbe una musica d'accompagnamento ma un rozzo rumore; esistono rapporti tra destini umani diversi che sono a tal punto puri e semplici rapporti tra destini in sé, che ogni riferimento umano verrebbe soltanto a disturbare la loro astratta purezza ed elevatezza. Non intendo riferirmi alla finezza e alla profondità, queste sono categorie di valori, che solo all'interno della forma hanno una loro validità; intendo riferirmi ai principi fondamentali che suddividono le forme tra loro, alla materia, con cui tutto si costruisce, alla prospettiva, alla visione del mondo, che conferisce unità al tutto. In breve: se paragonassimo le diverse forme della poesia alla luce del sole rifratta dal prisma, gli scritti dei saggisti sarebbero i raggi ultravioletti.

Esistono dunque esperienze che nessun atteggiamento può esprimere, ma che aspirano tuttavia a trovare un'espressione. Da quanto ho già detto avrai capito a quali alluda e di che tipo esse siano. L'esperienza intellettuale, concettuale, come esperienza sentimentale, come realtà diretta, come principio esistenziale spontaneo; la *Weltanschauung* come avvenimento dell'anima nella sua nuda purezza, come forza motrice della vita. La domanda diretta: che cos'è la vita, l'uomo e il destino? Ma

solo in quanto domanda; perché la risposta anche qui non porta alcuna « soluzione », come nel caso della scienza o – in un'atmosfera più rarefatta – della filosofia; essa è piuttosto, come in ogni genere di poesia, simbolo, destino e tragicità. Quando l'uomo ha un'esperienza del genere, tutto ciò che v'è di esteriore in lui aspetta, con immobile fissità, la decisione che scaturirà dalla lotta delle potenze invisibili, precluse ai sensi. Ogni atteggiamento con cui l'uomo volesse esprimere qualcosa di ciò che sente, falserebbe la sua esperienza, ove non voglia poi sottolineare con ironia la propria insufficienza e quindi con ciò neutralizzarsi. Nulla di esteriore è in grado di dare forma a un uomo che fa questa esperienza – come potrebbe esserne capace la poesia?

Ogni opera scritta rappresenta il mondo sotto il simbolo di un rapporto di destini; il problema del destino determina ovunque il problema della forma. Questa unità, questa coesistenza è così salda, che i due elementi non si presentano separati; anche qui la separazione è possibile solo facendo ricorso all'astrazione. La distinzione, che cerco di fare, sembra essere costituita in pratica solo da una diversità d'accento: mentre è il destino che dà alla poesia il profilo, la forma, e nella poesia la forma appare sempre come destino, negli scritti dei saggi la forma diventa destino, principio creatore di destini. Questa differenza ci dice che il destino estrae le cose dal mondo delle cose, accentua quelle importanti ed elimina quelle non essenziali. Le forme, d'altra parte, recingono una materia che altrimenti si dissolverebbe nel tutto. Il destino viene da lì, da dove proviene il tutto, come cosa tra le cose, mentre la forma – considerata dall'esterno, come qualcosa di finito – delimita i confini di ciò che è estraneo all'essere. Poiché il destino regolatore delle cose è carne della loro carne e sangue del loro sangue, non trova posto negli scritti dei saggi. Infatti il destino, spogliato della sua unicità e casualità, è immateriale e aereo proprio come ogni altra materia incorporea di questi scritti, ai quali esso non dà una forma, tanto più perché mancano di ogni naturale tendenza e capacità a lasciarsi comprimere in una forma.

È per questa ragione che questi scritti trattano delle

forme. Il critico è colui che intravede nelle forme l'elemento fatale, è colui che prova l'esperienza più intensa di fronte a quel contenuto dell'anima che le forme, indirettamente e inconsapevolmente, nascondono in se stesse. La forma è la sua grande esperienza, è, come una realtà immediata, ciò che vi è di figurativo, di veramente vitale nei suoi scritti. L'intensità di questa esperienza infonde vita autonoma a quella forma, nata da un'osservazione « per simboli » dei simboli della vita. Essa diviene una *Weltanschauung*, una prospettiva, una presa di posizione nei riguardi della vita da cui è nata, un modo possibile di darle una propria forma nuova, di ricrearla. Per il critico dunque il momento del destino è quello in cui le cose diventano forme, è l'attimo nel quale tutti i sentimenti e le esperienze che erano al di qua e al di là della forma ricevono una forma, si mescolano e si coagulano in una forma. È l'attimo mistico dell'unione di ciò che sta fuori e di ciò che sta dentro, dell'anima e della forma, mistico proprio come il momento fatale della tragedia, come quello della novella, come quello della lirica, dove, rispettivamente, eroe e destino, caso e necessità cosmica, anima e sfondo, s'incontrano e crescono insieme in una nuova unità inscindibile, per il passato e per l'avvenire. Negli scritti del critico la forma è la realtà, la voce con cui rivolge le sue domande alla vita: questo è il reale, più profondo motivo per cui la letteratura e l'arte sono la tipica, naturale materia del critico. Infatti per lui il punto d'arrivo di una poesia può diventare punto di partenza, inizio, e la forma, persino nella sua più astratta concettualità, gli appare come qualcosa di sicuramente, tangibilmente reale. Ma questa è soltanto la materia più tipica del saggio, non l'unica. Il saggista infatti ha bisogno della forma solo come esperienza, solo come vita vivente, ha bisogno di ciò che in essa è realtà vitale dell'anima. Ma questa realtà si può trovare in ogni manifestazione diretta, sensibile della vita, si può dedurla e intuirli; con tale schema di esperienze si può autonomamente sperimentare e plasmare la vita. Solo il fatto che letteratura, arte e filosofia siano attratte manifestamente e direttamente dalle forme – mentre nella vita esistono come pure esigenze ideali di uomini ed esperienze di un determi-

nato genere — fa sì che nei confronti di una cosa formata basti un'intensità di capacità critiche d'esperienza minore di quanto occorra nei confronti di una cosa vissuta; perciò — ad un primo e superficialissimo sguardo — la realtà della visione formale appare nel primo caso meno problematica che nel secondo. Ma così appare solo al primo e superficialissimo sguardo, poiché la forma della vita non è più astratta della forma di una poesia. Eppure lì la forma diventa percepibile solo mediante astrazione e la sua verità non ha una forza maggiore di quella con cui fu esperita. Sarebbe superficiale distinguere le poesie assumendo come criterio il fatto che abbiano tratto dalla vita oppure altrove la loro materia, poiché la forza della poesia creatrice della forma frantuma e disperde comunque tutto ciò che è vecchio, che è già stato formato, e nelle sue mani tutto diventa materia grezza e informe. Una tale distinzione mi sembra anche nel nostro caso altrettanto superficiale. Infatti i due modi di considerare il mondo non sono che prese di posizione sulle cose, ed entrambi sono applicabili ovunque, anche se per entrambi esistono cose che si sottomettono all'interpretazione data con naturale condiscendenza, e cose che vi si piegano soltanto dopo lotte acerrime ed esperienze profondissime.

Come in ogni relazione veramente essenziale anche qui l'effetto naturale della materia e l'utilità immediata coincidono: gli scritti dei saggisti nascono dall'esigenza di esprimere quelle esperienze di cui la maggior parte degli uomini ha coscienza solo quando vede un quadro o legge una poesia; e queste esperienze non hanno una forza tale da muovere la vita stessa. Perciò la maggior parte degli uomini crede che gli scritti dei saggisti servano solamente a spiegare dei libri e dei quadri, a facilitare la loro comprensione. Tuttavia è una relazione profonda e necessaria ed è proprio ciò che vi è d'indivisibile e di organico in questa commistione di casualità e di necessità che sta all'origine di quell'umorismo e di quella ironia che noi troveremo negli scritti dei saggisti veramente grandi. Quell'ironia caratteristica, così forte che quasi non vale la pena di parlarne, poiché se non si avverte spontaneamente non servirebbe neppure farla notare.

Penso all'ironia dei critici, che parlano delle questioni fondamentali della vita, ma lo fanno sempre come se si trattasse di quadri e di libri, di ornamenti trascurabili e di ornamenti belli dell'esistenza; e senza parlare delle regioni più remote dello spirito ma semplicemente di una superficie bella ed inutile. Così si ha l'impressione che ogni saggista sia lontanissimo dalla vita e che la separazione sia tanto maggiore quanto più bruciante e dolorosa è la sensazione della vicinanza effettiva dell'essere reale. Forse il grande signore di Montaigne avvertì qualcosa di simile a questa sensazione allorché diede ai suoi scritti la meravigliosa e precisa definizione di *Saggi*. Altera cortesia, semplice modestia di questa parola! Il saggista respinge le proprie ambiziose speranze, che talvolta credono d'essere giunte in prossimità del fondo delle cose — egli può offrire soltanto spiegazioni di poesie altrui e, nel migliore dei casi, dei propri concetti. Ma accetta con ironia questa pochezza, l'eterna pochezza della mente che lavora sui fatti più profondi della vita, e tende a metterla in risalto con ironica modestia. In Platone il discorso filosofico viene accompagnato dall'ironia delle piccole realtà della vita. Erissimaco guarisce Aristofane del suo singulto con gli starnuti, prima che quello cominci il suo profondo inno all'eros. Ippotale osserva con timida attenzione Socrate, mentre questi interroga l'amato Liside ed il piccolo Liside, con infantile crudeltà, esorta Socrate a tormentare il suo amico Menesseno con le stesse domande con le quali ha tormentato lui. Rozzi pedagoghi strappano i fili di questo dialogo così profondo, tenero, iridescente, e trascinano i ragazzi a casa. Socrate viene preso in giro più di tutti: « Socrate e i due ragazzi vogliono essere amici ma non sono ancora stati capaci di dire che cos'è propriamente l'amicizia ». Io scorgo un'ironia non diversa persino nei mastodontici apparati filologici di certi nuovi critici (pensa soltanto a Weininger) e la stessa, solo diversamente atteggiata, vedo in uno stile così signorilmente riservato, com'è quello di Dilthey. In ogni scritto di tutti i grandi saggisti potremmo trovare sempre questa stessa ironia, certo in forme sempre diverse. I mistici medievali sono i soli senza intima ironia — non c'è bisogno che ti spieghi perché, vero?

La critica, dunque, il saggio parlano per lo più di quadri, di libri e di pensieri. In che rapporto stanno con l'oggetto rappresentato? Si dice sempre: il critico deve dire la verità sulle cose, il poeta invece non è vincolato a nessun debito di verità con la sua materia. Non faremo a questo punto la domanda di Pilato, né indagheremo se il poeta sia vincolato o meno a una veridicità interna oppure se è più forte la verità di qualche critica o se può essercene una ancora più forte di questa; no, poiché anche qui mi sembra di intravedere una distinzione, che a sua volta è limpida, netta e senza compromessi soltanto nei suoi poli considerati in astratto. Vi accennai già quando scrissi su Kassner: il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta; è proprio della sua essenza non « ricavare novità dal nulla » ma « dare nuovo ordine alle cose già esistite ». Proprio perché le mette in un ordine nuovo, esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe, è legato ad esse e deve sempre dire « la verità » sul loro conto, trovare un'espressione per la loro essenza. Forse si può formulare questa distinzione nel modo più breve dicendo che mentre la poesia trae i suoi temi dalla vita (e dall'arte) il saggio assume come modello l'arte (e la vita). Forse basta dire: il paradosso del saggio è pressoché lo stesso del ritratto. Tu ne vedi la ragione, vero? Di fronte a un paesaggio non ti chiedi mai: questa montagna o questo fiume sono veramente così come sono dipinti? Di fronte a tutti i ritratti invece sorge sempre, involontariamente, il problema della somiglianza. Cerchiamo di andare un po' più a fondo in questa questione della somiglianza, che, quando viene sollevata a casaccio e superficialmente, deve far disperare i veri artisti. Ti trovi di fronte ad un ritratto di Velázquez ed esclami: « Com'è somigliante » e senti di aver detto veramente qualcosa a proposito del quadro. Somigliante? A chi? A nessuno, naturalmente. Tu ignori completamente chi raffigura e forse non puoi neppure saperlo; ed anche se lo sapessi non t'interessa. Ma provi questa sensazione: è somigliante. In altre pitture ciò che ti colpisce sono semplicemente i colori e le linee e non provi sensazioni simili. I ritratti veramente significativi, oltre a tutte le altre

sensazioni artistiche, ci danno anche questa: la vita di un uomo che una volta è realmente vissuto; c'infondono la sensazione che la sua vita sia stata veramente come ce la dicono le linee e i colori del quadro. È solo perché vediamo i pittori impegnati in una dura lotta di fronte agli uomini per raggiungere questo ideale espressivo, perché il bagliore e il grido di questa battaglia non possono essere che quelli di una lotta per la somiglianza, che chiamiamo così questa suggestione di vita, benché non ci sia al mondo nessuno cui possa assomigliare la figura dipinta nel quadro. Anche se sappiamo chi è la persona raffigurata, il cui ritratto può essere « somigliante » o « non somigliante » – non è forse un'astrazione affermare, a proposito di un suo atteggiamento casuale o di una sua espressione del volto: qui è proprio lui! Pur conoscendo migliaia di questi atteggiamenti, che cosa sappiamo di quella parte infinitamente grande della sua vita, di cui noi non siamo stati testimoni, che cosa sappiamo della luce interiore che illumina gli atteggiamenti a noi noti e del riflesso che manda su quelli a noi ignoti? Vedi, così, pressappoco, m'immagino « la verità » del saggio; anche nel saggio si svolge una lotta per la verità, per dare corpo allo spirito vitale che qualcuno ha creduto d'intuire in un uomo, in un'epoca, in una forma; ma dipende soltanto dall'intensità del lavoro e della visione, se quelle pagine scritte riescono a infonderci la suggestione di questo spirito vitale. Ecco la grande differenza: la poesia ci dà l'illusione dello spirito vitale dell'oggetto rappresentato e non è pensabile che ci possa essere qualcuno o qualcosa che costituisca il termine di paragone per valutare l'oggetto rappresentato. L'eroe del saggio invece ha già irradiato in passato il suo spirito vitale e questo spirito deve aver già ricevuto una forma, ma esso è tale solo all'interno dell'opera, come tutto, del resto, in poesia. Tutte queste premesse per l'efficacia e per la validità del tema trattato, il saggio deve crearsele da sé. Non è possibile dunque che due saggi siano in contraddizione tra loro, perché ciascuno si crea un suo mondo diverso dall'altro ed anche quando uno di essi oltrepassa i confini del suo mondo, per raggiungere una validità più generale, rimane sempre, nel tono, nel colore, negli accenti, in



quell'universo che si è creato; lo abbandona dunque solo in senso improprio. Non è vero che esiste un metro obiettivo, esterno, per misurare sul Goethe « vero » la verità dei Goethe di Grimm, di Dilthey o di Schlegel. Ciò non è vero perché molti Goethe – diversi gli uni dagli altri e profondamente diversi dal nostro – hanno risvegliato in noi la certezza della vita, mentre altri ci hanno deluso, non ci siamo riconosciuti in essi, poiché il loro respiro era troppo debole per infondere un soffio di vita autonomo. Il saggio tende alla verità, esattamente, ma come Saul, il quale era partito per cercare le asine di suo padre e trovò un regno; così il saggista, che sa cercare realmente la verità, raggiungerà alla fine del suo cammino la meta non ricercata, la vita.

L'illusione della verità! Non dimenticare quanto difficile e lento è stato il processo di rinuncia a questo ideale da parte della poesia – è un fatto abbastanza recente – ed è assai incerto se la sua scomparsa sia avvenuta realmente per motivi di pura utilità. È assai dubbio se l'uomo sa volere ciò che deve raggiungere, se sa andare incontro ai suoi scopi per la strada più semplice e diritta. Pensa all'epica cavalleresca medievale, alle tragedie greche, a Giotto e capirai ciò che voglio dire. Non mi riferisco alla verità comune, alla verità del naturalismo, che sarebbe meglio chiamare quotidianità e banalità, ma alla verità del mito, il cui vigore riesce a tenere in vita per millenni antichissime saghe e leggende. I veri poeti dei miti cercavano solamente il significato vero dei loro temi, senza poter né voler cambiare nulla della loro realtà pragmatica. Consideravano questi miti come geroglifici sacri e misteriosi e si sentivano investiti della missione di decifrarli. Vedi dunque che ogni universo può avere una propria mitologia? Già Friedrich Schlegel diceva che gli dèi nazionali dei tedeschi non erano Arminio e Wotan, ma la scienza e l'arte. Certamente ciò non è esatto per tutta la storia tedesca, ma caratterizza perfettamente una parte della vita di ogni popolo e di ogni epoca, quella parte appunto di cui stiamo parlando. Anche questa vita ha le sue epoche d'oro e i suoi paradisi perduti, vi troviamo vite intense, piene di meravigliose avventure, e non mancano enigmatiche punizioni di oscuri peccati, compaiono eroi figli del sole che combat-

tono la loro dura tenzone con le potenze delle tenebre, astute parole di saggi stregoni e nenie adescatrici di belle sirene portano tutti i deboli alla rovina, anche qui troviamo peccati ereditari e redenzioni. Sono presenti qui tutti i conflitti della vita – tutto è come nell'altra vita, soltanto la materia è diversa.

Noi chiediamo ai poeti e ai critici di darci i simboli della vita e di imprimere i contorni dei nostri problemi ai miti e alle leggende ancora vitali. È una sottile e commovente ironia, non è vero, quando un grande critico riesce a trasferire la nostra *Sehnsucht* nei quadri dei primi fiorentini o nei torsi greci e crea in tal modo per noi qualcosa che invano avremmo cercato altrove e invece si parla di tutto ciò come di nuovi risultati dell'indagine scientifica, di nuovi metodi e di nuovi fatti? I fatti esistono sempre e contengono già tutto, ma ogni epoca ha bisogno di altri Greci, di un altro Medioevo e di un altro Rinascimento. Ogni epoca si crea quelli che le sono necessari e soltanto la generazione immediatamente successiva tratta i sogni dei padri come menzogne, da dover combattere con le proprie nuove « verità ». Anche l'efficacia storica della poesia segue le stesse regole; nella stessa critica, i contemporanei non riescono a invalidare i sogni degli antenati, né i sogni di coloro che sono morti di recente, sogni che non muoiono. Possono coesistere così le più diverse « concezioni » del Rinascimento, una accanto all'altra, proprio come una nuova Fedra, o un Sigfrido o un Tristano di un nuovo poeta non potrebbero compromettere il valore di quelli dei suoi predecessori.

Naturalmente esiste una scienza dell'arte, è necessario che esista. Proprio i massimi rappresentanti della saggistica non possono trascurarla, perché ciò che essi creano deve essere anche scienza, anche se la loro visione della vita ha ormai superato il recinto della scienza. Spesso il loro libero volo è legato al filo dei fatti incontestabili dell'arida materia, spesso perde ogni valore scientifico, perché è anch'esso una visione, preesistente ai fatti, che li manovra liberamente e a proprio arbitrio. Sinora la forma del saggio non ha percorso fino in fondo il cammino dell'autonomia, quello che da lungo tempo sua so-

rella, la poesia, ha già compiuto: il processo di sviluppo da una primitiva indifferenziata unità di scienza, morale e arte. Ma la prima tappa di questo cammino fu così possente che gli sviluppi successivi non sono riusciti mai a toccare quel primo punto di arrivo, ma al massimo ad avvicinarvisi un paio di volte. Mi riferisco ovviamente a Platone, il più grande saggista che sia mai esistito, colui che ha spremuto tutto dalla storia che l'ha immediatamente preceduto, sì da non aver bisogno di strumenti di mediazione, colui che ha saputo collegare alla vita di ogni giorno i suoi interrogativi, i più profondi che mai furono posti. L'eccezionale maestro di questa forma fu anche il più felice di tutti i creatori: l'uomo con la sua essenza e il suo destino viveva a contatto diretto con lui e questa essenza e questo destino avevano valore paradigmatico per la sua forma. Forse questo valore paradigmatico era presente anche nelle sue più aride annotazioni, non solo e non tanto per la sua meravigliosa capacità di plasmare - così forte era l'unità di vita e di forma. Platone incontrò Socrate e poté costruire il suo mito, utilizzare il suo destino come veicolo per i suoi interrogativi alla vita sul destino. La vita di Socrate è tipica per la forma del saggio, paradigmatica quanto nessun'altra vita per qualunque altro genere poetico, con la sola eccezione, per il genere tragico, della vita di Edipo. Socrate era sempre vivo nei suoi interrogativi fondamentali, ogni altra realtà vivente aveva per lui così poco valore esistenziale quanto ne avevano, per gli uomini comuni, i suoi interrogativi. Egli ravvivava le categorie nelle quali inquadrava tutta la vita, con piena immediatezza di energia vitale, tutto il resto era solo una verifica di questa unica vera realtà, era valido solo come mezzo per esprimere queste esperienze vitali. Nella sua vita vibra la *Sehnsucht* più profonda, più remota, ma piena di acerrime contese; ma la *Sehnsucht* è semplicemente la *Sehnsucht* e la forma in cui compare è il tentativo di afferrare l'essenza della *Sehnsucht* e di fissarla concettualmente, le contese invece sono soltanto duelli oratori, ingaggiati per circoscrivere più precisamente alcuni concetti. La *Sehnsucht* pervade tutta quanta la vita, le contese invece affrontano la morte e la vita solo a parole. Tuttavia non è la *Sehnsucht* l'essenza della

vita, anche se sembra pervaderla tutta, né il vivere né il morire sono mezzi adeguati per esprimere le contese sulla vita e sulla morte, perché, se lo fossero, la morte di Socrate sarebbe un martirio o una tragedia, rappresentabile cioè epicamente o drammaticamente; mentre erano ben chiare a Platone le ragioni per le quali aveva bruciato le tragedie che aveva scritto in gioventù. L'esistenza tragica infatti viene legittimata soltanto dalla fine, soltanto la fine le conferisce significato, intenzionalità e forma, ma è proprio la fine che in ogni dialogo – come in tutta la vita di Socrate – è sempre arbitraria e ironica. Si pone un interrogativo e lo si approfondisce al punto che esso diventa l'interrogativo supremo, poi però tutto rimane in sospenso; è dall'esterno, dalla realtà che non ha alcun legame con l'interrogativo proposto né con un altro interrogativo passibile al fine di risposta, che sopraggiunge qualcosa che interrompe bruscamente tutto. Questa interruzione non è una fine, perché non scaturisce dall'interno, eppure è la fine più profonda, perché non sarebbe stato possibile trovare una conclusione interna al sistema. Per Socrate ogni avvenimento era soltanto un'occasione per chiarire dei concetti, la sua difesa di fronte ai giudici consiste soltanto nel portare all'assurdo la loro debole logica – e la sua morte? La morte qui non conta, non è afferrabile intellettualmente; essa interrompe bruscamente il grande dialogo, che è la sola vera realtà, così brutalmente e così fortuitamente, proprio come quei rozzi pedagoghi avevano interrotto il colloquio con Liside. Questa interruzione è da intendersi solamente sotto il profilo dell'ironia, poiché è troppo slegata dalla vicenda che interrompe. Ma essa è anche un profondo simbolo della vita – e quindi ancor più profondamente ironica – perché significa che l'essenziale viene sempre interrotto da questi accidenti e in questo modo.

I greci percepivano tutte le forme di cui disponevano come una realtà, come qualcosa di vivo, non come un'astrazione. Perciò già Alcibiade vide chiaramente (e Nietzsche molti secoli dopo lo ha nuovamente sottolineato con forza) che Socrate era un tipo nuovo di uomo, profondamente diverso, nel suo essere inafferrabile, da tutti i greci vissuti prima di lui. Socrate però – in questo

stesso dialogo – ha espresso anche l'eterno ideale degli uomini come lui, un ideale che non sarà mai compreso né da coloro che sono dotati di una perfetta partecipazione umana, né da coloro che posseggono naturali doti di poesia: che la stessa persona dovrebbe scrivere tragedie e commedie, che il tragico e il comico dipendono totalmente dalla prospettiva prescelta. Il critico ha espresso qui il suo sentimento esistenziale più profondo: la priorità della prospettiva intellettuale, dell'idea, sul sentimento, formulando così il pensiero più profondamente antigreco.

Ecco, persino Platone era un « critico », anche se in lui questa critica era puramente un pretesto e un mezzo espressivo ironico. Per i critici che sono venuti dopo di lui, invece, questo è diventato il contenuto dei loro scritti, essi parlarono soltanto di poesia e di arte e non incontrarono nessun Socrate, la cui vicenda umana potesse servire loro da trampolino per mettersi al servizio di ciò che è fondamentale. Già Socrate però li aveva condannati. « Poiché mi sembra » diceva a Protagora « che fare di una poesia l'oggetto del dialogo somigli troppo alle conversazioni conviviali di uomini incolti e volgari... Tali conversazioni, come la presente, alle quali assistono uomini come la maggior parte di quelli che si vantano di essere tra noi, non hanno bisogno né di voci estranee né di poeti... ».

Sia detto, per nostra buona sorte, che il saggio moderno non parla né di libri né di poeti – ma questa redenzione lo rende ancora più problematico. Si trova troppo in alto, abbraccia e si riallaccia a troppe cose, per poter essere la rappresentazione o la spiegazione di un'opera; ogni saggio reca scritto a lettere invisibili accanto al titolo: come pretesto a... È diventato troppo ricco e indipendente insomma per servire umilmente, troppo rarefatto e multiforme per trarre da se stesso una forma. Non è forse diventato ancor più problematico e più staccato dai valori esistenziali di quando si limita a riferire fedelmente sui libri?

Se qualcosa è diventato a un certo punto problematico – questo modo di pensare e la sua rappresentazione non sono nati col tempo, ma sono sempre esistiti – vi

può essere salvezza solo radicalizzando al massimo la problematicità, penetrando a fondo ogni problematica. Il saggio moderno ha perduto lo sfondo esistenziale, che dava energia a Platone e ai mistici, e non ha più il dono della fede ingenua nel valore del libro e in ciò che c'è da dire su di esso. L'elemento problematico di una situazione ha raggiunto gli estremi di una frivolezza quasi necessaria nel pensiero e nell'espressione – per la maggior parte dei critici è diventato addirittura condizione esistenziale permanente. Con questo si è dimostrato però che una salvezza era necessaria e quindi possibile e quindi reale. Ora il saggista deve rientrare in se stesso e ritrovare se stesso e costruire qualcosa di suo con materiale proprio. Il saggista parla di un quadro o di un libro, ma se ne allontana rapidamente – perché? Perché, credo, l'idea di questo quadro o di questo libro lo sovrasta, poiché egli ha dimenticato tutto il corollario degli elementi concreti in essa contenuti e l'ha usata solo come spunto, come trampolino di lancio. La poesia è anteriore, è più grande, più ricca e più importante di tutte le poesie: questa era la vecchia condizione esistenziale permanente dei critici, ai tempi nostri è stato possibile soltanto portarla a livello di coscienza. La missione del critico nel mondo è quella di mettere chiaramente in risalto e di predicare nei suoi discorsi questa apriorità sulle cose grandi e sulle piccole, al fine di giudicare ogni singolo fenomeno con i criteri di valutazione qui considerati e ricavati. L'idea è precedente a tutti i modi di esprimerla, essa è di per sé valore dell'anima, motore del mondo e formazione di vita, perciò questa critica parlerà sempre della vita più viva. L'idea è il termine di misura di tutto ciò che esiste, perciò il critico che rivela « occasionalmente » l'idea contenuta in qualche creazione sarà anche l'autore della sola vera profonda critica: a contatto con l'idea soltanto ciò che è grande e ciò che è vero può vivere. Pronunciata questa parola magica, tutto il marcio, il meschino, l'incompiuto perdono la loro essenza usurpata e la loro esistenza falsamente accumulata. Non c'è nulla da « criticare », basta l'atmosfera dell'idea per pronunciare la sentenza.

Tuttavia è proprio a questo punto che la possibilità di

esistenza del saggista diviene problematica sino nelle più profonde radici, perché soltanto la forza giudicatrice dell'idea da lui intravista lo salva dal relativo e dall'inesistente – ma chi gli dà questo diritto a giudicare? Sarebbe forse esatto dire: egli se lo prende, si crea da sé le sue categorie di giudizio. Ma nulla è più lontano dal vero che la sua approssimatività, questa guercia categoria di una conoscenza di facile contentatura e soddisfatta di sé. In effetti il saggista si crea i propri metri di giudizio, ma non è lui che li richiama alla vita e all'opera, perché gli vengono elargiti dal grande istitutore di valori estetici, da colui che deve sempre venire ma che non è ancora mai giunto, da colui che è l'unico chiamato a giudicare. Il saggista è uno Schopenhauer che scrive i suoi *Parerga* attendendo l'avvento del suo (o di un altro) « mondo come volontà e rappresentazione », è un Battista che s'incammina per annunciare nel deserto colui che deve venire, al quale non è degno di sciogliere i lacci dei calzari. E se lui non viene – come può giustificare la sua esistenza? E se lui compare – non diventa forse superfluo? Non è forse questo tentativo di giustificare la propria esistenza che ha provocato la sua totale problematicità? Egli è il tipo perfetto del precursore; ma uno come lui, il quale non ha altro che se stesso, cioè non è legato alla sorte della sua predicazione, può pretendere di istituire un valore e di possedere una qualche validità? Il suo tener duro di fronte a coloro che non credono alla sua funzione messianica all'interno del grande sistema di redenzione è cosa assai facile: ogni autentica *Sehnsucht* ha facilmente la meglio su quelli che rimangono tenacemente attaccati ai rozzi dati di fatto e alle esperienze, l'esserci della *Sehnsucht* è sufficiente per assicurare questa vittoria. Essa infatti smaschera ciò che è apparentemente positivo e immediato, scopre ciò che è *Sehnsucht* secondaria e conclusione a buon mercato, mette in luce la misura e l'ordine, cui tendono inconsapevolmente anche coloro che vigliaccamente e affrettatamente ne negano l'esistenza solo perché sembrano loro irraggiungibili. Il saggio può contrapporre con tranquillo orgoglio la propria frammentarietà ai piccoli sistemi della precisione scientifica e della freschezza impressionistica, ma l'a-

dempimento più coerente della sua missione, i suoi approdi più alti, diventano carta straccia all'avvento della grande estetica. Allora ogni sua immagine è solo applicazione del criterio di valutazione finalmente divenuto inoppugnabile; esso stesso diventa allora qualcosa di puramente provvisorio e occasionale, i suoi risultati, già prima di una loro possibile sistemazione, non sono più giustificabili di per se stessi. Sembra dunque che il saggio sia veramente ed esclusivamente un precursore, che non ha alcuna validità autonoma. Ma questa *Sehnsucht* per il valore e la forma, per la misura, l'ordine e lo scopo non ha fine, così come ogni cosa finisce, per cui scompare e diventa una pretenziosa tautologia. Ogni fine autentica è una fine vera e propria: la fine di un percorso, dove percorso e fine non costituiscono un'unità, non sono collocati uno accanto all'altra come equivalenti, eppure coesistono: la fine è impensabile e irrealizzabile se il percorso non viene compiuto in modo sempre nuovo; non c'è fermata alcuna, ma arrivo, non pausa, ma scalata. Il saggio si giustifica dunque come un mezzo necessario per raggiungere la meta ultima, come il penultimo gradino di questa gerarchia. Ma ciò rappresenta soltanto il valore della sua funzione, perché il fatto della sua esistenza rappresenta un altro valore ancora più autonomo. La *Sehnsucht* infatti potrebbe realizzarsi e quindi dissolversi nel sistema dei valori istituiti, ma essa non è qualcosa che si chiude nella realizzazione di se stessa, bensì un fatto dell'anima con valore ed esistenza autonomi, un'originaria e profonda presa di posizione di fronte alla totalità della vita, una categoria ultima e insopprimibile delle possibilità della vita. Quindi non ha bisogno di una pura realizzazione, che provocherebbe la sua soppressione, ma di una rappresentazione formale che redima e salvi la sua propria e ormai indissolubile essenza come valore eterno. Il saggio opera questa rappresentazione formale. Pensa all'esempio dei *Parerga*! Non si tratta di una differenza puramente cronologica, se essi vengono prima o dopo il sistema: questa differenza storico-cronologica è solo un simbolo della separazione dei loro generi. I *Parerga* che precedono il sistema creano con mezzi propri le loro premesse, quindi ricavano tutto il mondo



dalla *Sehnsucht* in conformità al sistema, per rappresentare – apparentemente – un esempio, una indicazione; essi contengono il sistema e la sua crescita parallela al palpito della vita come dati immanenti e inesprimibili. Insomma essi anticipano sempre il sistema; ed anche se il sistema si fosse già realizzato, i saggi non sarebbero mai un'applicazione dello stesso, bensì una creazione nuova, una rivitalizzazione nell'esperienza reale di vita. Questa « applicazione » crea sia il giudicante che il giudicato, circoscrive un mondo intero, eterna un esistente proprio nella sua unicità. Il saggio è un tribunale, ma ciò che è essenziale e istitutore di valori in lui (come nel sistema) non è la sentenza ma il processo di giudizio.

Soltanto ora possiamo ripetere le parole iniziali: il saggio è un genere artistico, un'autonoma e insopprimibile rappresentazione formale di una vita propria e compiuta. Soltanto ora definirlo un'opera d'arte e tuttavia metterne costantemente in luce gli elementi che lo distinguono dall'arte non è più contraddittorio, equivoco e sintomo d'imbarazzo: esso assume verso la vita lo stesso atteggiamento che assume l'opera d'arte, ma soltanto l'atteggiamento; entrambi sono ugualmente sovrani in questa presa di posizione, all'infuori di questo non v'è alcun contatto tra saggio e poesia.

Volevo parlarti qui soltanto di questa interpretazione possibile del saggio, della essenza e della forma di questa « poesia intellettuale », come lo Schlegel maturo chiamava i saggi di Hemsterhuys. Non è questo il luogo di esporre o di giudicare se il processo di autocoscienza del saggista, che è in corso da lungo tempo, sia giunto o possa giungere ad una fase risolutiva. Ci siamo limitati a parlare di una possibilità, del problema se la strada per cui questo libro tenta d'incamminarsi è veramente una strada e non ci siamo chiesti chi l'ha già percorsa né come l'ha fatto, né tantomeno quanta parte ne abbia percorsa questo libro: la sua critica è già contenuta con tutta l'asprezza e la severità possibili nella visione dalla quale è nato.

Theodor W. Adorno

Note per la Letteratura

1943-1961

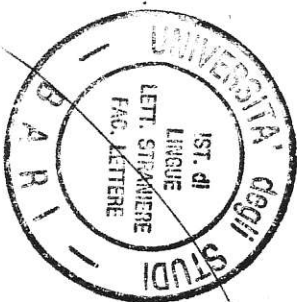
Note per la Letteratura

1961-1968

Theodor W. Adorno

# Note per la Letteratura

1943-1961



~~UNIVERSITÀ DI BARI~~  
IST. LINGUE E LETTER. STRANIERE  
INV. N° 102/29000388

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI  
Dipartimento di Lingue e Tradizioni

## Il saggio come forma

Destinato a veder l'Illuminato, non la luce.

SOETHE, *Paradisa*

Che in Germania il saggio sia discreditato perché ritenuto un ibrido; che non esista una tradizione convincente della sua forma; che di essa soltanto saltuariamente sia stata soddisfatta la esplicita istanza: tutto questo è stato detto e criticato ormai a sufficienza. «Sino a ora la forma del saggio non ha percorso ancora fino in fondo il cammino dell'autonomia, quello che da lungo tempo la sua sorella, la poesia, ha già compiuto: il processo di sviluppo da una primitiva, indifferenziata unità di scienza, morale e arte»<sup>1</sup>. Ma né il disagio per tale situazione né quello per la mentalità opposta che reagisce recingendo l'arte quasi in una riserva di irrazionalità, ponendo sullo stesso piano conoscenza e scienza sistematizzata, cercando di espungere, perché impuro, ciò che a quell'antitesi non si adegua, hanno modificato alcunché del pregiudizio volgare. Ancor oggi la lode di *écrivain* basta per tenere fuori del giro accademico quegli cui si tributa. Nonostante tutte le dense e ben ponderate riflessioni che Simmel e il giovane Lukács, Kassner e Benjamin hanno affidato al saggio, cioè alla speculazione su oggetti specifici culturalmente già prefigurati<sup>2</sup>, la corporazione dei filosofi continua a tollerare come filosofia solo ciò che si ammantava della dignità dell'universale, del non perituro, oggi-giornò magari anche dell'ori-

<sup>1</sup> G. LUKÁCS, *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911, p. 29 [trad. it. *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, Sugarco, Milano 1963, p. 39].

<sup>2</sup> Cfr. *ibid.*, p. 23 [trad. it. cit., p. 34]: «Il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta, è proprio della sua essenza non ricavarne novità dal nulla ma dare nuovo ordine alle cose già esistite. Proprio perché le mette in un ordine nuovo esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe, è legato ad esse e deve sempre dire "la verità" sul loro conto. trovare un'espressione per la loro essenza».

ginale, e si occupa della specifica figurazione dello spirito solo nella misura in cui essa diviene esemplificatrice di categorie universali, o quanto meno che il particolare le lasci trasparire. L'ostinatezza con la quale tale schema sopravvive risulterebbe non meno incomprensibile dell'affetto possessivo che lo colma, se non lo tenessero in vita motivazioni più forti del ricordo penoso della finezza che manca a una cultura la quale storicamente non conosce quasi l'*homme de lettres*. In Germania il saggio spinge su posizioni di difesa perché rammenta quella libertà dello spirito la quale, dopo il fallimento di un illuminismo che da Leibniz in poi è stato non più che tiepido, non si è fino a oggi adeguatamente sviluppata nemmeno nelle condizioni della libertà formale, ma fu sempre pronta a proclamare come suo più autentico compito la sottomissione a istanze, di qualunque tipo esse fossero. Il saggio però non tollera che gli venga prescritta la sua sfera di competenza. Invece di produrre alcunché, come la scienza, o di creare alcunché, come l'arte, anche il suo sforzo rispecchia l'*otium* di chi, come un fanciullo, non si vergogna di provare entusiasmo per ciò che altri hanno già fatto. Esso riflette ciò che si ama e si odia, invece di presentare lo spirito come creazione dal nulla, sul modello di un'illimitata etica del lavoro. Gioia e gioco sono per il saggio essenziali. Esso non prende le mosse da Adamo ed Eva, ma da ciò che vuol trattare; dice quanto gli viene in mente e finisce quando si sente esso stesso esaurito e non quando è esaurito l'oggetto: e così si colloca tra le quisquiglie. I suoi concetti non sono costruiti partendo da un principio primo, né si raccolgono attorno a un'ultima parola. Le sue interpretazioni non sono corroborate o ponderate filologicamente, bensì sono, in linea di principio, sovrapposizioni, stando almeno alla dogmatica condanna promulgata da quell'intelletto zelante che fa da celerino a servizio della stupidità contro lo spirito. Lo sforzo del soggetto inteso a penetrare l'oggettività che si cela dietro la faccia viene bollato come perdita di tempo: si ha paura della negatività in generale. Tutto è molto più semplice, si dice. Su chi, invece di accettare e catalogare, interpreta, viene appuntata la macula lutea che deve indicare chi con la sua impudente e degenerata intelligenza va a caccia di fatulle e si mette a implicare là dove non c'è nulla da spiegare. Uomini aderenti ai fatti o sognatori anestra l'alternativa. Ma basta

subire una volta sola la terroristica proibizione di pensare più di quanto il passo specifico non voglia dire, che già si cede alla falsa intenzione che di se stessi nutrono uomini e cose. Capire allora non significa altro che enucleare quel che l'autore di volta in volta ha voluto dire o, comunque, far emergere i moti psicologici e individuali sulla traccia dei quali il fenomeno mette. Ma così come difficilmente si può stabilire ciò che un individuo ha pensato o provato nella tale e tal'altra occasione, allo stesso modo da tali forme di penetrazione nell'animo dell'autore non si ricaverebbe nulla di essenziale. Gli impulsi degli autori si spengono nel contenuto oggettivo da quelli assunto. Per svelarsi, tuttavia, l'obiettiva pienezza dei significati racchiusi in qualsiasi fenomeno spirituale esige nel destinatario proprio quella spontaneità della fantasia soggettiva che viene invece frustrata in nome di una disciplina oggettiva. Non c'è risultato interpretativo che al tempo stesso non sia proiezione all'interno dell'opera. Criteri di ciò sono: la possibilità di conciliare l'interpretazione con il testo e con se stessa, e la sua capacità di far parlare tutti quanti i fattori che costituiscono l'oggetto. Per tali criteri il saggio assomiglia a una autonomia estetica accusata facilmente di essere meramente presa in prestito dall'arte; da tale autonomia esso nondimeno si differenzia sia per il suo *medium*, i concetti, sia per il suo pretendere a una verità di parvenza estetica. Lukács non l'ha capito quando nella lettera a Leo Popper che apre *L'anima e le forme* definisce il saggio una forma d'arte. Né più giusto è, d'altro canto, il principio positivistico secondo il quale a ciò che si scrive sull'arte non è affatto lecito pretendere veste artistica, quindi autonomia formale. La tendenza generale di tutto quanto il positivismo, che contrappone rigidamente al soggetto qualsiasi possibile oggetto inteso come oggetto di ricerca, anche qui, come in tutti gli altri suoi momenti, non va oltre la mera dicotomia di forma e contenuto: come si potrebbe infatti mai parlare di ciò che è estetico in modo non estetico, senza la minima somiglianza con l'oggetto, e non cadere nel filisteismo e mancare a priori la presa su quell'oggetto? Secondo il costume dei positivisti, il contenuto, una volta fissato sul modello del protocollo, dovrebbe essere indifferente

<sup>1</sup> Lukács, *Die Seele und die Formen* cit., p. 5 e *passim*.

al modo in cui viene presentato; la presentazione a sua volta sarebbe convenzionale, non postulata dalla cosa e ogni moto espressivo nella presentazione significherebbe, per l'istinto del purismo scientifico, un pericolo per un'oggettività che invece balzerebbe in tutta la sua evidenza non appena emarginato il soggetto. Significherebbe quindi un pericolo anche per la purezza dell'*obiectum*, la quale si pensa che dia tanto miglior prova di sé quanto meno è costretta a chiedere l'appoggio della forma, sebbene questa abbia a norma precisamente di rendere l'*obiectum* nella sua forma e senza aggiunte. Nella sua allergia alle forme, considerate alla stregua di meri accidenti, lo spirito scientifico è vicino a quello rigidamente dogmatico. La parola buttata lì irresponsabilmente pretende invano di dimostrare nella cosa la propria responsabilità e il riflettere sulle cose dello spirito diventa un privilegio di chi spirito non ha.

Tutti questi aborti dell'astio non sono soltanto falsità. Laddove il saggio rifiuti di dedurre previamente le creazioni culturali da qualcosa che stia alla loro base, esso si confronta con troppo zelo con l'andazzo culturale della notabilità, del successo e del prestigio di prodotti commerciabili. Le biografie romanizzate, e quanto a esse si aggancia nella letteratura «introduttiva» che a quelle è affine, non sono una semplice degenerazione, ma la continua tentazione di una forma che ha bensì in sospetto la falsa profondità, ma al tempo stesso non possiede nulla che la immunizzi dal pericolo di ribaltarsi in versatile superficialità. Tale tendenza al ribaltamento si viene precisando già in *Sainte-Beuve*, da cui indubbiamente discende il genere del saggio moderno; poi, in prodotti quali le «*silhouettes*» di Herbert Eulenberg, l'archetipo tedesco di una marea di paccottiglie culturali, giú giú sino ai film su Rembrandt, Toulouse-Lautrec e la Sacra Scrittura, ha fatto avanzare quel processo per cui le creazioni spirituali vengono neutralizzate a beni di consumo, e che nella storia dello spirito a noi piú vicina irresistibilmente coinvolge quella che nei paesi dell'Est viene ignominiosamente definita eredità culturale. Questo processo risulta forse nella maniera piú evidente in Stefan Zweig, che riuscì a scrivere in gioventú alcuni acuti saggi, ma che alla fine, nel suo volume su Balzac, si ridusse allo studio psicologico della personalità creatrice. Opere di questo genere non criticano gli astratti concetti di base: i dati

aconcettuali, i clichés ormai frusti, ma li presuppongono tutti implicitamente e con un assenso tanto maggiore. I rimasugli di psicologia comprensiva vengono fusi con categorie di uso quotidiano, desunte dalla concezione del mondo che è tipica del filisteo della cultura, quali ad esempio la categoria della personalità e quella dell'irrazionale. Saggi di tale genere non si differenziano piú dal *feuilleton*, con il quale li confondono i nemici della forma saggistica. Strappata alla disciplina della libertà accademica, la libertà dello spirito diventa pur essa non libera, si adegua al bisogno socialmente preformato degli acquirenti. La mancanza di responsabilità, di per sé momento di ogni verità che non si consumi nel rendersi responsabile dello stato di fatto, va poi a render conto ai bisogni della coscienza codificata; i cattivi saggi non sono meno conformistici delle cattive tesi di dottorato. La responsabilità invece nutre rispetto non soltanto per l'autorità e le istanze, ma anche per l'*obiectum*.

Tuttavia anche la forma ha la sua parte di colpa quando il cattivo saggio, invece di aprire alla comprensione di una cosa, racconta di persone. La separazione della scienza dall'arte è irreversibile. Non lo vuole riconoscere solo chi ingenuamente fabbrica letteratura e si considera come minimo un genio dell'organizzazione, riducendo buone opere d'arte al rango di opere cattive. Con la oggettualizzazione del mondo, avvenuta nel corso di una progrediente demitologizzazione, scienza e arte si sono separate; e una coscienza per la quale scienza e arte, immagine e segno coincidano, ammesso che sia mai esistita, non è piú ripristinabile con interventi magici di sorta; anzi il suo restauro sarebbe un ripiombare nel caos. Tale coscienza risulterebbe pensabile solo come realizzazione di un processo di mediazione, come utopia, quale appunto intesero i filosofi idealisti post kantiani con il termine di intuizione intellettuale, peraltro fallita ogniqualevolta la conoscenza odierna si sia a essa richiamata. Laddove ritenesse di poter eliminare, con prestiti mutuati dalla poesia, il pensiero oggettualizzante e la sua storia o, per dirla con la terminologia consueta, l'antitesi di soggetto e oggetto, oppure addirittura sperasse che in una poesia fatta montando insieme Parmenide e Jungnickel parlasse direttamente l'essere, la filosofia si avvicinerebbe all'estenuato chiacchiericcio culturale. Con grossolana astuzia, camuffata da oratoria

lità, essa rifiuterebbe in tal caso di rispettare l'obbligo di pensare per concetti, contratto non appena abbia usato concetti in una frase o in un giudizio; inoltre il suo elemento estetico rimarrebbe epigonismo, sbiadita reminiscenza culturale di Hölderlin o dell'espressionismo o addirittura dello *Jugendstil*, poiché mai il pensiero potrà affidarsi al linguaggio così totalmente e ciecamente come vorrebbe far invece credere l'idea di un parlare primigenio. Dalla violenza che l'immagine e il concetto commettono l'uno sull'altro scaturisce il gergo dell'autenticità, nel quale le parole tremolano di commozione senza che però dicano che cosa le faccia tremolare. L'ambiziosa trascendenza del linguaggio sul significato finisce in una vacuità di significato che può essere colta sul fatto con ridicola facilità dal positivismo al quale ci si considera superiori, ma del quale appunto con quella vacuità di significato, che esso critica e che pure è comune alle sue *fishes*, non si fa altro che il gioco. Sotto il giogo di questi sviluppi, il linguaggio, laddove all'interno delle scienze pur osi un accento di movimento, si avvicina all'artigianato; e il ricercatore mantiene negativamente la fedeltà all'estetica soprattutto quando si ribella al linguaggio in assoluto e, invece di unificare la parola ricorrendo a essa soltanto per tradurre in essa i suoi numeri, preferisce la tabella che ammette apertamente la reificazione della coscienza e con ciò stesso trova per tale reificazione una qualche specie di «forma» senza contrarre con l'arte presiti assolutori. Indubbiamente l'arte è stata da sempre intrecciata con la predominante tendenza illuministica, al punto che sin dall'antichità classica essa utilizzava nella sua tecnica dati della scienza. Ma la quantità si trasforma in qualità. Laddove la tecnica sia assolutizzata nell'opera d'arte; laddove la costruzione sia totale ed emargini ciò che la motiva e a essa si contrappone, cioè l'espressione; laddove dunque l'arte pretenda di essere immediatamente scienza, essa è proprio conforme ai criteri della scienza; allora essa sanziona i preartistici ammassamenti di materiale, estranei al significato come riesce a esserlo solo l'Essere dei seminari filosofici, e si affratella con la reificazione, nel contestare la quale — anche se in silenzio, anche se con una contestazione pur essa reificata — da sempre e ancor oggi consiste la funzione di ciò che non ha funzione: dell'arte.

Ma sebbene l'arte e la scienza si siano storicamente separate, sarebbe errato ipostatizzare la loro opposizione. Il disgiunto per una anacronistica mescolanza non assolve una cultura organizzata in compartimenti stagni. Per quanto necessari, questi compartimenti sanciscono e istituzionalizzano anche la rinuncia alla verità nella sua interezza. Gli ideali della purezza e della nettezza, che sono comuni sia all'esercizio di una verace filosofia, la quale trova la propria norma in valori eterni, sia a una scienza chiusa e compatta, organizzata in tutto e per tutto e senza lacune, sia infine a un'arte intuitiva senza concetti, portano in sé la traccia di un ordine repressivo. Allo spirito si richiede un attestato di competenza affinché esso non travalichi, assieme con i confini approvati dalla cultura, anche la stessa cultura ufficiale. In tutto questo opera il presupposto che ogni conoscenza sia potenzialmente traducibile in scienza. Le teorie della conoscenza hanno distinto tra coscienza prescientifica e coscienza scientifica, considerando però tale distinzione soltanto come distinzione di gradi. Tuttavia il fatto che ci si sia limitati ad assicurare quella traducibilità, sebbene mai una coscienza viva sia stata tradotta in coscienza scientifica, sta a indicare la precarietà di quel passaggio, denota una differenza qualitativa. Basta una elementare riflessione sulla vita della coscienza per capire come conoscenze che non siano semplici presagi disimpegnati non si lascino quasi mai irretire del tutto nelle maglie della scienza. Tutta l'opera di Marcel Proust, ricca di elementi positivisticoscientifici non meno di quella di Bergson, non è che un unico grande tentativo di enunciare conoscenze necessarie e apodittiche sull'uomo e sui contesti sociali, sull'assorbibilità delle quali da parte della scienza c'è da discutere, pur conservando esse integra la loro istanza di oggettività e pur non risultando esposte alla vaga plausibilità. Il criterio di oggettività non è la verifica delle tesi enunciate tramite un esame iterativo, ma è l'esperienza individuale compresa tra speranza e delusione. Nel ricordo, essa dà rilievo alle proprie osservazioni, confermandole o confutandole. Però la loro unità, individuale e chiusa in se stessa ma in cui si manifesta il tutto, non va suddivisa e riordinata tra le varie persone e i vari apparati, diciamo, della psicologia e della sociologia. Sotto la pressione dello spirito scientifico e dei suoi postulati, sempre presenti seppur in maniera latente anche nell'artista.

Proust si è servito di una tecnica ricalcata sulla scienza, una sorta di riordinamento sperimentale, e ha voluto così salvarne o ripristinare quanto nell'epoca dell'individualismo borghese, in cui la coscienza individuale si fidava ancora di sé e non temeva già a priori una censura rigidamente classificatoria, era ancora considerato somma delle conoscenze esperite da un uomo appartenente al tipo di quell'*homme de lettres* oggi ormai scomparso ma che Proust, il quale costituisce il caso supremo del diletante, ancora una volta rievoca. A nessuno però sarebbe venuto in mente di scartare, perché insignificante, casuale o irrazionale, quel che egli ci comunica come frutto di esperienza, solo perché quel che comunica sono soltanto conoscenze personali e non permettono di essere senz'altro generalizzate scientificamente. Tuttavia le scoperte proustiane che sgusciano fuori dalle maglie della scienza si sottraggono senz'altro alla scienza stessa. In quanto scienza dello spirito la scienza spesso non riesce a mantenere ciò che allo spirito ha promesso: spiegarne dall'interno i prodotti. Il giovane scrittore che voglia apprendere all'università che cosa sia l'opera d'arte, la configurazione linguistica, la qualità o addirittura la tecnica estetica, si sentirà dare, per lo più, poche e frammentarie indicazioni, sempre comunque notizie desunte già confezionate dalla filosofia in circolazione in quel momento e poi con maggior o minore arbitrarietà sbattute sopra i prodotti artistici in esame. Se poi si rivolgerà all'estetica filosofica verrà imbottito di enunciati a tale livello di astrazione, che né risultano mediati con i prodotti artistici che egli cerca di capire né coincidono secondo verità con il contenuto specifico che egli bene o male cerca di scoprire. La responsabilità di questo fatto non ricade esclusivamente sulla suddivisione del lavoro del *kosmos noetikos* in arte e scienza; né i confini che le separano possono essere eliminati con la buona volontà o con una pianificazione superiore. Vero è invece che lo spirito, irrevocabilmente strutturato secondo il modello del dominio sulla natura e della produzione materiale, rinuncia al ricordo che ha per oggetto quello stadio bensì superato ma promettendone uno uguale in futuro, rinuncia a trascendere i rapporti di produzione ormai sclerotizzati; e ciò paralizzava il procedimento specialistico dello spirito proprio nei confronti dei suoi oggetti specifici.

In rapporto al procedimento scientifico e nel suo fungere

filosoficamente da base metodologica il saggio trae, come richiede la sua idea, tutte le conseguenze dalla critica al sistema. Persino le dottrine dell'empirismo, che attribuiscono all'esperienza non deducibile e non anticipabile un'importanza maggiore che non al rigido ordine concettuale, conservano una loro sistematicità, nella misura in cui spiegano le condizioni ritenute più o meno costanti della conoscenza, e le sviluppano in un contesto il più possibile compatto. Da Bacon — anche lui un saggista — in poi, l'empirismo ha rappresentato un «metodo» né più né meno di quanto l'abbia rappresentato il razionalismo. E nel procedimento del pensiero il dubbio sulla incondizionata legittimità di tale «metodo» fu realizzato quasi esclusivamente dal saggio. Esso tiene conto della coscienza della non-identità anche se nemmeno la enuncia: è radicale nel rifiuto di qualsiasi radicalismo, nell'astenersi da qualsiasi riduzione a un unico principio, nel portare l'accento sul particolare contrapposto alla totalità, nella frammentarietà. «Forse il grande signore di Montaigne avrebbe qualcosa di simile a questa sensazione allorché diede ai suoi scritti la meravigliosa e precisa definizione di *Saggi*. Altra cortesia, semplice modestia di questa parola! Il saggista respinge le proprie ambiziose speranze, che talvolta paiono essere giunte in prossimità del fondo delle cose — egli può offrire soltanto spiegazioni di poesie altrui e, nel migliore dei casi, dei propri concetti. Ma accetta con ironia questa pochezza, l'eterna pochezza della mente che lavora sui fatti più profondi della vita, e tende a metterla in risalto con ironica modestia»<sup>1</sup>. Il saggio non accetta le regole del gioco condotto dalla scienza e dalla teoria organizzata per le quali, come dice Spinoza, l'ordine delle cose coincide con l'ordine delle idee. E poiché il compatto ordine dei concetti non è identico con l'esistenza, il saggio non mira a costruzioni chiuse, né di tipo deduttivo né induttivo. Il saggio rifiuta soprattutto l'insegnamento, radicato da Platone in poi, secondo il quale il mutevole e l'effimero non sarebbero degni della filosofia. Il saggio si ribella contro l'antica ingiustizia subita da ciò che è caduco, contro la condanna che ancor oggi lo colpisce nel concetto. Il saggio prova terrore per la violenza del dogma che attribuisce *dignitas* ontologica al risultato dell'a-

<sup>1</sup> Lukács, *Die Seele und die Formen* cit., p. 21 [trad. it. cit., p. 321].

strazione, al concetto metatemporale contrapposto all'individuale in esso sussunto. L'imbroglione della coincidenza di *ordo idearum* e *ordo rerum* si fonda sulla misificazione che presenta come immediata una realtà mediata. Nello stesso modo in cui risulta impossibile pensare a una meta fattualità senza possedere il concetto poiché pensarla significa sempre già concepirla, impossibile è anche pensare anche il più puro concetto prescindendo da ogni riferimento con la fattualità. Persino le creazioni fantastiche ritenute libere dallo spazio e dal tempo riportano di necessità (e non importa come sono state derivate) a un'esistenza individuale. Perciò il saggio non si lascia intimidire dalla falsa massima secondo cui verità e storia sarebbero irconciliabilmente opposte. Se la verità contiene realmente un nucleo temporale, il contenuto storico specifico diviene, nella sua pienezza, un aspetto integrale di essa. L'a posteriori si traduce concretamente nell'a priori secondo l'esigenza, purtroppo soltanto generica, avanzata da Fichte e da chi gli seguì. Il riferimento all'esperienza — cui il saggio conferisce tanta sostanza quanta la teoria tradizionale ne conferisce alle mere categorie — è riferimento a tutta la storia; la semplice esperienza individuale, la più vicina e quindi quella con cui inizia la coscienza, è anch'essa mediata dall'esperienza onnicomprensiva dell'umanità storica; ed è pura illusione della società e dell'ideologia individualistiche ritenere che l'esperienza dell'umanità storica sia mediata e l'immediato invece sia ciò che è specifico per ciascuno. Il saggio quindi rettifica la disistima nutrita per il prodotto storico quale oggetto di teoria. La distinzione tra una filosofia prima e una mera filosofia della cultura, la quale ultima presupporrebbe quella e ne sarebbe la continuazione, è un tentativo di razionalizzare teoreticamente il tabù che colpisce il saggio, ma non è sostenibile. Un procedimento dello spirito perde la sua autorità quando rende canonica la separazione fra temporale e atemporale. Più elevati gradi di astrazione non conferiscono al pensiero né una più elevata sacralità né un contenuto metafisico; più esatto è dire che tale contenuto tende a vanificarsi via via che l'astrazione aumenta e il saggio vorrebbe appunto, almeno in parte, risarcire tale perdita. L'obiezione che comunemente gli è mossa, di aver cioè carattere frammentario e casuale, postula che la totalità sia data, quindi anche che soggetto e oggetto siano

identici, e dà a intendere che si possenga il tutto. Il saggio invece non vuole ricercare e distillare l'eterno dal caduco, quanto piuttosto rendere eterno quest'ultimo. La sua debolezza testimonia proprio della non-identità che esso deve esprimere, dell'eccedere dell'intenzione sulla cosa, e con ciò di quell'utopia che l'articolazione del mondo in cose eterne e cose caduche storna. Nel saggio veramente tale il pensiero si libera dell'idea tradizionale di verità.

Con ciò il saggio sospende, a un tempo, anche il concetto tradizionale di metodo. La profondità del concetto è il suo penetrare profondamente nell'*obiectum*, non il suo ricondurlo profondamente a una cosa diversa. Il saggio usa questo criterio in maniera polemica, cioè occupandosi di ciò che secondo le regole del gioco è considerato derivato, senza però risalire alla sua derivazione definitiva. Liberamente esso unifica nel pensiero quanto coesiste nell'oggetto che liberamente si è scelto. Non smania per un al di là delle mediazioni — mediazioni che sono storiche, in cui è depositata tutta la società — ma cerca i contenuti di verità considerandoli storici. Esso non pone la questione di una dattità originaria, a scorno della società socializzata la quale, proprio perché non tollera nulla che non porti la sua impronta, ancor meno riesce a tollerare ciò che ricordi la sua onnipresenza e di necessità evoca, come suo complemento ideologico, quella natura di cui la sua prassi non lascia il menomo residuo. Tacitamente il saggio denuncia l'illusione di chi ritiene il pensiero capace di evadere da ciò che è *theses*, cioè dalla cultura, per rifugiarsi in ciò che è *physci*, cioè per natura. Legato al risultato fissato, a ciò che si confessa derivato, alle produzioni, il saggio rende onore alla natura confermando che per gli uomini essa non esiste più. Il suo alessandrinismo è una risposta al fatto che persino i lillà e l'usignolo, dove la rete che tutto avvolge permetta loro eventualmente di sopravvivere, con la loro semplice esistenza fanno credere che la vita viva ancora. Il saggio abbandona la strada maestra che dovrebbe portare verso le origini e che conduce invece a quanto c'è di più derivato, all'essere, all'ideologia duplicante ciò che comunque esiste, senza peraltro che scompaia del tutto l'idea di immediatezza postulata dal significato stesso di mediazione. Tutti i gradi del mediato sono per il saggio immediati, prima che esso si accinga a riflettere.



Come rifiuta data di origine, così il saggio rifiuta la definizione dei suoi concetti. La filosofia è riuscita a sottoporli a una critica radicale collocandoli nelle visuali più diverse; li ha criticati con Kant, con Hegel, con Nietzsche. Ma la scienza non ha mai assimilato una critica del genere. Il movimento filosofico iniziato con Kant, inteso a eliminare dal pensiero moderno ogni residuo scolastico, abbandona le definizioni verbali e ricerca invece la comprensione dei concetti ricavandoli dal processo stesso in cui maturano. Al contrario, le singole scienze non vanno oltre l'obbligo, ancora precritico, della definizione, e ciò, per poter continuare indisturbate il loro lavoro: in ciò i positivisti, per i quali metodo scientifico e filosofia sono tutt'uno, concordano con gli scolastici. Il saggio invece accoglie nel proprio procedimento l'istanza antisistemica e introduce i concetti con estrema naturalezza, «senza mediazioni», così come li ricepisce. Essi risulteranno precisati esclusivamente nel loro reciproco raffronto. Nel far questo, tuttavia, il saggio trova un punto di appoggio negli stessi concetti. È nient'altro che superstitio della «ammannimento scientifico ritenere i concetti intrinsecamente indeterminati sino a quando non siano stati definiti. La scienza ha bisogno di poter considerare il concetto come una tabula rasa per affermare così la propria istanza di dominio, come potrebbe fare una potenza che occupasse da sola tutto il tavolo delle trattative. In realtà ogni concetto è implicitamente già concretizzato dal linguaggio nel quale si muove. Il saggio prende l'avvio da tali significati e, anch'esso sostanzialmente linguaggio, li elabora; vorrebbe aiutare il linguaggio nel rapporto che esso ha con i concetti e accoglierli, riflettendovi, secondo la denominazione che già nel linguaggio essi inconsapevolmente ricevono. Un'intuizione vaga di ciò si ritrova nel procedimento fenomenologico dell'analisi del signicato, salvo che esso tuttavia feticizza il riferirsi dei concetti al linguaggio. Nei confronti di tale riferimento il saggio nutre lo stesso scetticismo che per la definizione dei concetti. E si tira addosso senza difendersi l'obiezione che non si sa con assoluta certezza quale contenuto ci si debba immaginare per i suoi concetti. Il saggio infatti si rende conto che l'esigenza di definizioni rigorose mira da lunga pezza, fissando i contenuti dei concetti attraverso manipolazioni, a

spogliare le cose che vivono nei concetti di tutto quel che in esse potrebbe irritare o risultare pericoloso. E tuttavia il saggio non riesce a fare a meno dei concetti universali — neppure il linguaggio che non feticizza il concetto può rinunciarvi — né opera con essi a suo totale arbitrio. Perciò dà più importanza alla presentazione che non ai procedimenti che distinguono il metodo dal *quid* obiettivo e rimangono indifferenti alla rappresentazione del loro contenuto oggettualizzato. Il «come» dell'espressione deve salvare in precisione quel che la rinuncia alla delimitazione sacrifica, ma senza per questo tradire la cosa pensata abbandonandola all'arbitrio di significati concettuali sanciti una volta per tutte. In ciò Benjamin fu maestro insuperato. Ma tale precisione non può rimanere atomistica. Non meno del procedimento definitorio, anzi di più, il saggio sollecita l'interazione dei suoi concetti nel processo dell'esperienza spirituale. In essa i concetti non costituiscono il *continuum* delle operazioni, il pensiero non procede tutto chiuso in se stesso, ma i vari aspetti si intrecciano l'uno con l'altro come in un tappeto. Dalla fecondità di questo intreccio dipende la fecondità dei pensieri. A voler essere precisi, il pensante non pensa affatto, ma si fa teatro dell'esperienza intellettuale, senza dipanarla. E mentre da essa scaturiscono gli impulsi anche per il pensiero tradizionale, questo, per la sua forma, ne elimina il ricordo. Il saggio invece la sceglie come proprio modello, ma non semplicemente imitandola come forma riflessa; esso la media attraverso l'organizzazione concettuale che gli è specifica; procede, se vogliamo, con metodica non metodicità.

Il saggio fa suoi i concetti secondo moduli che potremmo paragonare al comportamento di chi, in un paese straniero, è costretto a parlare dal vivo la lingua invece di comporla faticosamente rispettando le regole apprese a scuola. Costui leggerà senza dizionario. Trovando il medesimo termine in trenta contesti diversi, alla fine ne avrà puntualizzato il significato meglio che se avesse consultato tutte le varie accezioni elencate nel dizionario, quasi sempre troppo anguste per esprimere le variazioni derivanti dai singoli contesti, e troppo vaghe per esprimere le inconfondibili sfumature che in ogni singolo caso ancora dal contesto derivano. Naturalmente, come è esposto all'errore tale modo di apprendere, così

Io è anche il saggio in quanto forma; per la sua affinità con l'aperta esperienza dello spirito esso deve infatti pagare il prezzo di quella insicurezza che la norma del pensiero stabilizzato teme come la morte. Il saggio infatti non soltanto non si cura della certezza scevra di dubbio, ma ne denuncia persino l'ideale. Si inverte nel procedere che lo porta al di là di se stesso, non nella archeologizzante ossessione dei fondamenti. I suoi concetti brillano della luce di un *terminus ad quem* che gli rimane sconosciuto e non invece di un manifesto *terminus a quo*, ed è qui che il suo stesso metodo esprime l'intenzione utopistica. I suoi concetti vanno esposti in maniera che si sotregnano a vicenda e che ciascuno riceva la propria precisa articolazione soltanto dalle figurazioni che forma nel rapporto con altri. In esso elementi discreti e tra loro differenziati si raccolgono in unico contesto leggibile; il saggio non crea costruzioni né strutture. Tuttavia attraverso il loro movimento gli elementi si cristallizzano in configurazione. Questa è un campo di forze così come nella visuale del saggio, ogni produzione spirituale deve tradursi in un campo di forze.

Il saggio sfida, con garbo, l'ideale della *clara et distincta perceptio*, della certezza scevra di dubbio. Nel complesso dovremmo considerarlo come protesta contro le quattro regole che il cartesiano *Discours de la methode* pone agli inizi della moderna scienza occidentale e della sua teoria. La seconda regola, «dividere ogni problema preso a studiare in tante parti minori quante è possibile e necessario per meglio risolverlo», è il primo abbozzo dell'analisi elementare sotto il cui segno la teoria tradizionale equipara gli schemi ordinativi del concetto e la struttura dell'essere. Ma l'oggetto del saggio, cioè gli artefatti, respingono l'analisi elementare, e si possono costruire unicamente partendo dalla loro idea specifica; non per nulla sotto tale aspetto Kant ha trattato in maniera analoga le opere d'arte e gli organismi, sebbene al tempo stesso li abbia tenuti distinti, mantenendosi incorrutibilmente di fronte a qualsiasi oscurantismo romantico. È in ugual misura sbagliato ipostatizzare come realtà prima sia il tutto sia il prodotto dell'analisi, gli elementi. Di fronte all'uno e

agli altri il saggio si lascia guidare dall'idea di una interazione, la quale è tanto drasticamente intollerante del problema degli elementi quanto lo è del problema dell'elementare. È impossibile elaborare i momenti singoli procedendo esclusivamente dal tutto e viceversa. Il tutto è monade e tuttavia non lo è; i suoi momenti singoli, in quanto momenti di natura concettuale, rimandano al di là dell'oggetto specifico nel quale si sommano. Ma il saggio non li segue oltre l'oggetto specifico, un «oltre» nel quale (così si asserisce) essi troverebbero la propria legittimità: altrimenti cadrebbe nella cattiva finitezza. Il saggio invece stringe tanto dappresso l'*hic et nunc* dell'oggetto, sino a che questo si scompone nei vari momenti di cui vive, invece di essere niente più che un oggetto.

La terza regola cartesiana, «di condurre con ordine i miei pensieri cominciando dagli oggetti più semplici e più facili a conoscere, per salire a poco a poco, come per gradi, sino alla conoscenza dei più complessi», sta in netta contraddizione con la forma del saggio, che muove dalla maggior complessità e non dalla maggior semplicità, comunque non da ciò che è familiare già in partenza. Né si lascia fuorviare, e si comporterà invece come colui che inizia a studiare la filosofia avendo di essa già una certa quale idea, sia pur vaga. Costui non comincerà leggendosi gli autori più semplici che nel loro *common sense* passano con frettolosa superficialità anche sugli argomenti che richiederebbero invece un prolungato esame; ma affronterà subito quelli giudicati più difficili, che riproietteranno poi la loro luce su ciò che è semplice, illuminandolo come «posizione del pensiero di fronte all'oggettività». Lo studente ingenuamente convinto che solo i testi più ardui e più tremebondi gli vadano bene è più saggio di quanto non lo sia l'adulto che minacciandolo col dito ammonisce il pensiero a capire i concetti più semplici prima di cimentarsi con i più complessi, che sono però gli unici ad attivarlo. Questo differimento della conoscenza non fa altro che ostacolarla. Di fronte al *conveniu* della comprensibilità, di fronte alla concezione della verità come di un effetto in rapporto a una causa, il saggio costringe sin dal primo passo a pensare l'*obiectum* nella pluridimensionalità che gli è propria, correggendo in tal modo la primitività ostinata che sempre si accompagna alla *ratio* comune. Se la scienza secondo un suo co-

<sup>1</sup> DESCARTES, *Discorso sul metodo*, Laterza, Bari 1960, pp. 55-56.

stume di falsificatrice riporta a modelli di maggior semplicità gli aspetti difficili e complessi di una realtà antagonistica e polverizzata in tante monadi e successivamente differenzia quei modelli tramite un preteso materiale, il saggio distrugge invece l'illusione che il mondo sia semplice, e, in fondo, pur esso logico, un'illusione quanto mai atta a difendere il metro esistente. La differenziatezza del saggio non è un'aggiunta esterna, bensì il suo stesso *medium*. Il pensiero istituzionalizzato tende ad attribuirlo alla mera psicologia del soggetto conoscente e pensa di liquidare così quel che vi è in essa di cogente. Il convinto tuonare della scienza contro l'eccesso di abilità non è rivolto, a ben guardare, contro il metodo saccente e malsicuro, bensì contro quegli elementi scostanti e strani della cosa, che l'abilità fa emergere.

La quarta regola cartesiana «fare enumerazioni così complete e revisioni così generali da essere sicuro di non aver ommesso nulla», cioè il vero principio sistematico, ritorna immutata nella polemica di Kant contro il pensiero «rapsodico» di Aristotele. Essa corrisponde alla critica rivolta al saggio da chi, col linguaggio della pedanteria scolastica, afferma che esso non è esaustivo mentre ogni oggetto, e senza dubbio l'oggetto spirituale, racchiude infiniti aspetti e quali di questi scegliere lo decide esclusivamente l'intenzione del soggetto conoscente. La «panoramica generale» risulterebbe possibile soltanto laddove fosse certo già a priori che l'oggetto in esame si risolverà tutto nei concetti con i quali lo si tratta, e che non resti nulla che non si possa anticipare partendo da essi. Sulla base di quella prima supposizione, poi, la regola della completezza delle singole concatenazioni pretende che l'oggetto si lasci rappresentare in un contesto deduttivo della massima compattezza: una supposizione della filosofia dell'identità. Come nell'esigenza di definizione, la regola cartesiana è sopravvissuta, quale indicazione per la pratica intellettuale, al teorema razionalistico sul quale essa si fondeva; anche dalla scienza aperta all'empiria si pretende che offra prospettive d'insieme e continuità espositiva. In tal modo ciò che in Descartes era la coscienza intellettuale che vigilava sulla necessità della conoscenza si muta nell'arbitrio di un *frame of reference*, di una assiomatica che si è costretti a porre all'inizio perché solo così è possibile soddisfare l'istanza metodica e rendere plausibile il tutto, senza peraltro

che tale assiomatica sia in grado di dimostrare da sé la propria validità o evidenza, oppure, nella versione tedesca, è l'arbitrio di un «progetto» (*Entwurf*) il quale, pateticamente teso ad attingere direttamente all'essere, non fa altro che nascondere il proprio condizionamento soggettivo. L'istanza di una continuità del ragionamento pregiudica già per sua tendenza la coerenza dell'oggetto, l'armonia a questo propria. Una esposizione continuativa entrebbe in contraddizione con una cosa antagonistica, almeno nella misura in cui non definisse la continuità come al tempo stesso discontinua. Nel saggio come forma si annuncia, inconsciamente e in maniera non teorica, il bisogno di annullare anche nel procedimento concreto dello spirito le pretese, teoricamente ormai superate, di completezza e di continuità. Il saggio, che esteticamente si ribella contro un metodo gretto e solo preoccupato che nulla gli sfugga, fa suo un motivo della critica della conoscenza. È un motivo antidealistico ribadito in pieno clima di idealismo dalla concezione romantica che vede nel frammento una figurazione incompiuta ma, tramite la riflessione sopra se stessa, progressivamente protesa verso l'infinito. Anche nel suo modo di presentare le cose il saggio non deve voler dar l'impressione di aver dedotto l'oggetto, d'aver esaurito tutto quanto di esso si può dire. Alla sua forma appartiene immanentemente la propria relativizzazione: il saggio deve strutturarsi sí da poter all'apparenza interrompersi sempre quando voglia. Pensa in frammenti perché frammentaria è la stessa realtà, trova la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appiattimento. L'unitarietà dell'ordinamento logico mistifica l'essenza antagonistica della realtà cui fu imposto. La discontinuità è la sostanza stessa del saggio, il suo *obiectum* è sempre un conflitto sospeso da una tregua. Mentre sintonizza i concetti l'uno sull'altro in base alla loro funzione sul parallelogramma di forze del *guid* in esame, il saggio rifugge dal concetto superiore cui essi andrebbero tutti insieme subordinati; quel che questo concetto finge soltanto di realizzare, il metodo del saggio sa in realtà essere impossibile, eppure tenta ugualmente di realizzarlo. Il termine «tentativo», nel quale l'utopia di far centro da parte del pensiero si unisce alla coscienza della propria fallibilità e provvisorietà, come quasi tutte le terminologie sovravvissute alla storia dà sulla forma un'informazione che è

tanto più importante in quanto non la si ha per programma ma come caratterizzazione dell'intenzione di difficoltosa ricerca. Scegliendo volutamente o a caso un carattere particolare, il saggio deve far in esso risplendere la totalità senza però asserirne la presenza. Corregge ciò che di casuale e isolato vi è nelle proprie vedute nel mentre che esse, sia si moltiplicano, si confermano, si limitano, all'interno del suo stesso processo sia nel rapporto a mosaico con altri saggi mai però arrivando, per astrazione, alle unità caratteristiche che da esse ha dedotto. «È qui che un saggio si distingue da un trattato. Scrive con lo stile tipico del saggio colui che compone spiritualmente, volta e rivolta il suo oggetto; lo interroga, lo palpa, lo esamina, lo penetra con la riflessione; colui che lo affronta da angolature diverse, raccoglie entro la propria visuale spirituale ciò che vede e traduce in parole quanto l'oggetto mostra di sé nelle condizioni create nella scrittura»<sup>1</sup>. Il disaggio per questo modo di procedere e la sensazione di potersi così continuare ad arbitrio sono in parte veri e in parte sbagliati. Veri perché di fatto il saggio non conclude e la incapacità di concludere riemerge come parodia del suo stesso a priori; e allora gli si addossa una colpa commessa invece dalle forme che cancellano la traccia dell'arbitrarietà. Il disaggio è invece fuori posto perché la costellazione del saggio non è arbitraria come pensa un soggettivismo filosofico che trasferisce la stringenza dell'*obiectum* in quella dell'ordinamento concettuale. Definiscono il saggio l'unità del suo oggetto e l'unità di teoria ed esperienza entrate nell'oggetto stesso. La sua non è l'apertura vaga del sentimento o delle sensazioni ma apertura che riceve contorni precisi dal contenuto specifico del saggio. Questo si ribella all'idea di opera fondamentale, rispecchiante a sua volta l'idea di creazione e totalità. La forma del saggio scaturisce dal concetto critico che nega che l'uomo sia un creatore e che alcunché di umano sia creazione. Riferendosi sempre a cose già fatte, il saggio non si presenta mai come creazione né cerca qualcosa di onnicomprensivo, la cui totalità sia analoga a quella della creazione. La totalità del saggio, unità di una forma che è in sé costruita esaurivamente, è la totalità del non totale, è una totalità che neppure come forma

<sup>1</sup> M. BENSE, *Über den Essay und seine Prosa*, in «Merkur», 1947, I, n. 3, p. 418.

propugna la tesi da essa respinta sul piano del contenuto: quella dell'identità di pensiero e cosa. La liberazione dalla coazione all'identità grafica talvolta il saggio di ciò che sfugge al pensiero ufficiale, cioè del momento dell'indelebile, del colore che non si può cancellare. Certi termini stranieri usati da Simmel — *cachet*, *attitude* — rivelano appunto tale intenzione, senza peraltro che essa sia stata trattata sul piano teorico.

Il saggio è più aperto e, nel contempo, più chiuso di quanto non piaccia al pensiero tradizionale. Più aperto dal momento che per il suo stesso impianto nega qualsiasi sistematica e tanto meglio soddisfa i propri requisiti quanto maggiore è il rigore con il quale si attiene a tale principio; nel saggio i residui sistematici, come ad esempio le infiltrazioni di studi letterari con filosofemi già confezionati e ormai d'uso comune, che dovrebbero dare a quelli una patina di rispettabilità, hanno lo stesso valore di ovvietà psicologiche. Più chiuso è però il saggio in quanto esso lavora con rilievo alla forma dell'esposizione. La coscienza della non identità tra esposizione e cosa obbliga la prima a infiniti sforzi. Solo qui il saggio è affine all'arte; per tutto il resto è invece necessariamente affine alla teoria, a motivo dei concetti che in esso ricorrono e che dall'esterno si portano dietro non soltanto il significato bensì anche il riferimento teoretico. Certo il saggio ha con la teoria un rapporto tanto cauto quanto lo è quello col concetto. Il saggio non discende apoditticamente dalla teoria — vizio capitale di tutta la produzione saggistica del tardo Lukács — né è un anticipo di sintesi ancora a venire. L'esperienza intellettuale è tanto più minacciata dal disastro quanto più essa si sforza di concretizzarsi e atteggiarsi a teoria, quasi avesse scoperto la pietra filosofale. Eppure l'esperienza intellettuale tende, per il suo stesso significato, a questa oggettivazione. Il saggio rispecchia tale antinomia. Come assorbe dall'esterno concetti ed esperienze, così assorbe anche teorie. Solo che il suo rapporto con esse non è quello del punto di vista. Se il non aver punti di vista non continua a essere nel saggio una questione di ingenuità e di subordinazione all'alto rango dei suoi oggetti; se il saggio utilizza invece il riferimento a questi ultimi quale mezzo per infrangere l'incantesimo del cominciamento: allora esso realizza quasi paradossalmente quella polemica altrimenti

spuntata che il pensiero conduce contro una mera filosofia dei punti di vista. Esso logora le teorie che gli sono vicine; la sua tendenza è sempre rivolta a liquidare l'opinione, anche quella con la quale esso inizia. Il saggio è ciò che è stato sin dall'inizio, la forma critica per eccellenza; e cioè, in quanto critica immanente di produzioni spirituali e confrontazione di quel che esse sono col loro concetto, critica dell'ideologia. « Il saggio è la forma della categoria critica del nostro spirito. Chi esercita critica deve infatti necessariamente sperimentare, creare le condizioni in cui un oggetto possa rappresentarsi diversamente da come appare in un autore, soprattutto sottoporre a prova e verifica i punti deboli di un oggetto. Ecco il significato più vero delle rettifiche che un oggetto subisce a opera del suo critico<sup>1</sup>. Al saggio si rimprovera mancanza di *ubi consistam* e relativismo perché esso non accetta alcun punto di vista esterno. Ma ciò significa tirare in campo un'idea distrutta da Hegel, cui i punti di vista non piacevano: l'idea della verità come qualcosa di «bell'e pronto», l'idea di una gerarchia tra concetti; qui gli estremi si toccano, il saggio con la filosofia del sapere assoluto. Il saggio vorrebbe guarire il pensiero dal suo arbitrio accogliendo nel proprio procedimento, tramite la riflessione, l'arbitrio stesso, invece di mascherarlo da immediatezza.

Indubbiamente la filosofia di Hegel risentì dell'incongruenza con la quale egli criticò il concetto universale e astratto, il semplice «risultato», in nome di un processo intimamente discontinuo, mentre nel contempo parlò di metodo dialettico alla maniera usata dagli idealisti. Perciò il saggio è più dialettico della dialettica, là dove questa si enuncia da sé. Esso prende alla lettera la logica hegeliana: non si deve né far valere immediatamente la verità della totalità di contro ai singoli giudizi, né finitizzare la verità a giudizio singolo; al contrario, la pretesa di verità avanzata dalla singolarità viene presa alla lettera sino a giungere all'evidenza della sua falsità. Quel che di arditto, di pionieristico, di non completamente risolto vi è in ogni dettaglio del saggio se ne tira dietro altri, che lo negano; la non verità in cui il saggio consapevolmente si lascia irretire è l'elemento della sua verità. Il falso si trova già nella forma del saggio, nel suo rapportarsi

<sup>1</sup> BENNÉ, *Über den Essay und seine Prosa* cit., p. 420.

a entità culturali già formate, derivate ma considerare quasi ci fossero di per sé. Tuttavia maggiore è l'energia con la quale il saggio sospende il concetto di una realtà prima e si rifiuta di ricavare dalla natura i fili della cultura, maggiore sarà anche la radicalità con la quale esso riconosce l'essenza naturale della cultura stessa. Si perpetua in quest'ultima, e sino ai nostri giorni, il cieco nesso naturale, il mito, e proprio su ciò il saggio riflette: il suo tema è propriamente il rapporto tra natura e cultura. Non per nulla, invece di «ridurli», il saggio si immerge nei fenomeni culturali come in una seconda natura, una seconda immediatezza, per distruggere, con tenacia, la loro illusione. Come la filosofia dell'origine, neanche il saggio si lascia trarre in inganno sulla differenza che esiste tra cultura e ciò che la sostiene. Per esso la cultura non è un epifenomeno dell'essere che vada distrutto, ma ciò stesso che le sta al fondo è *theseis*, è la società sbagliata. Esso perciò considera l'origine alla stregua di una sovrastruttura, niente di più. La sua libertà nello scegliersi gli oggetti, la sua sovranità di fronte a tutte le *priorities* di fattualità o teoria, derivano dal fatto che tutti gli oggetti sono per esso alla stessa distanza dal centro: cioè dal principio che tutti ammantano. Il saggio non esalta l'attenzione rivolta al primigenio quasi che quella fosse più originale dell'attenzione rivolta al mediato, poiché nell'originalità stessa esso vede un oggetto della riflessione, un negativo. Tutto questo corrisponde a una situazione in cui l'originalità, quale punto di vista dello spirito sussistente in un mondo socializzato, è distanta menzogna. Tale menzogna va dai concetti storici di lingue storiche elevati a parole archetipe, sino all'insegnamento accademico di *creative writing*, al primitivismo su scala industriale, ai flauti a becco e al *finger painting*, dove la necessità pedagogica si atteggiava a virtù metafisica. Il pensiero non è risparmiato dalla ribellione baudelairiana della poesia alla natura intesa come riserva sociale. Al pensiero ormai sono rimasti soltanto paradisi artificiali e in essi si muove il saggio. Secondo il detto hegeliano, tra cielo e terra non vi è nulla che non sia mediato; il pensiero quindi rimane fedele all'idea dell'immediatezza solo tramite ciò che è mediato, ma ne diviene la vittima non appena voglia affrontare l'immediato al di fuori di ogni mediazione. Astutamente il saggio si fortifica nei testi, come se essi esistessero sic et

simpliciter e possedessero autorità. In tal modo, senza ricorrere alla menzogna di una realtà prima, il saggio si garantisce un terreno, seppur incerto, sul quale poggiare, così come un tempo faceva l'esegesi teologica delle Scritture. Ma la sua tendenza è opposta, è una tendenza critica: mettere i testi a confronto con il loro concetto enfatico, con la verità che ognuno di essi, anche involontariamente, esprime e così togliere fondamento alle pretese della cultura, spingerla a riflettere sulla propria non verità, appunto su quella parvenza ideologica nella quale la cultura si rivela completamente asservita alla natura. Allo sguardo del saggio la seconda natura acquista consapevolezza di sé come prima natura.

Se la verità del saggio si muove nel *medium* della sua non verità, allora è errato ricercarla nel mero suo contrapporsi a quanto nel saggio stesso vi è di inautentico e di proscritto; mentre è proprio qui che dobbiamo ricercarla, nella sua mobilità, nella sua mancanza di solidità, un'istanza quest'ultima che la scienza ha trasferito dai rapporti di proprietà allo spirito. Coloro che pensano di dover difendere lo spirito dalla mancanza di solidità sono suoi nemici: lo spirito, una volta emancipatosi, è di per se stesso mobile. Non appena voglia andare oltre la semplice ripetizione, oltre il semplice inventario burocratico di quanto già esiste, lo spirito finisce qua o là con lo scoprirsi; fuori di questo gioco la verità non è che tautologia. Storicamente il saggio è affine anche alla retorica a cui lo spirito scientifico, da Descartes e da Bacon sino ai nostri giorni, ha cercato di fare la festa sino a che essa nell'epoca della scienza non si è coerentemente degradata a scienza sui generis, a scienza della comunicazione. Indubbiamente il pensiero fu sempre retorica per il suo adeguarsi al linguaggio della comunicazione, volle sempre arrivare alla soddisfazione immediata degli ascoltatori, dunque a un surrogato di soddisfazione. Ora il saggio, proprio nell'autonomia della rappresentazione che lo distingue dalla comunicazione scientifica, conserva tracce del linguaggio comunicativo che mancano invece in questa. Le gratificazioni che la retorica vuole dare all'ascoltatore, nel saggio sono sublimare, diventa no idea della felicità derivante da una libertà dall'oggetto; tale libertà rende a quest'ultimo più giustizia di quanta non gliene verrebbe se venisse inserito nell'ordine delle idee. La coscienza scientifica, nemica di qualsiasi concezione antropo-

morfica, fu sempre alleata del principio di realtà, ma nello stesso tempo anche nemica della felicità. La felicità deve costituire il fine di tutto il dominio sulla natura e invece tale fine si presenta al tempo stesso sempre come regressione alla semplice natura. Ciò si vede anche nelle filosofie supreme, anche in Kant e in Hegel. Si entusiasmano per l'idea assoluta della ragione, ma nello stesso tempo la accusano di saccenteria e di scarso rispetto non appena essa relativizzi un qualche valore. Contro questa tendenza il saggio recupera un aspetto della sofistica. L'ostilità nutrita nei confronti della felicità dal pensiero critico ufficiale è avvertibile soprattutto nella dialettica trascendentale kantiana, in quel suo voler rendere eterno il confine che separa intelletto e speculazione, in quel suo voler evitare, secondo una sua metafora qualificante, le «divagazioni in mondi intelligibili». La ragione auto-critica ha nel kantismo l'obbligo di stare con ambo i piedi a terra e di motivare se stessa; e intanto, in base al suo più intimo principio, si chiude a ogni novità e a quella curiosità che è condannata anche dalla filosofia esistenziale, ma che per il pensiero è il principio del piacere. Ciò che Kant riconosce, sul piano del contenuto, come meta della ragione, cioè la realizzazione dell'umanità, l'utopia, viene rifiutato da parte della forma, e cioè dalla teoria della conoscenza, la quale non permette alla ragione di andare al di là del campo dell'esperienza che perciò, preso nel meccanismo del mero materiale e della categoria immutabile, si riduce a ciò che è stato da sempre. Oggetto del saggio è invece la novità in quanto novità, intraducibile nelle vecchie forme già esistenti. Ma mentre esso riflette sull'oggetto per così dire senza violenza, lamenta anche, in silenzio, che la verità abbia tradito la felicità e con ciò anche se stessa. Ecco l'accusa che gli attira tanto livore. Nel saggio la suavità della comunicazione, analogamente al mutamento di funzione cui vari elementi sono sottoposti nella musica autonoma, è alienata dal suo fine originario, per divenire pura determinazione dell'esposizione in sé, elemento stringente della sua costruzione che non vorrebbe ricopiare la cosa, bensì ripristinarla ricomponendola in base ai suoi concettuali *membra disiecta*. Nel saggio vengono fusi con il contenuto di verità anche i passaggi scandalosi della retorica, dove l'associazione, la polivalenza dei termini, l'omissione della sintesi logica rendevano facile il compito

dell'ascoltatore e lo indebolivano per poi assoggettarlo ai voleri dell'oratore. I saggi saggitici rigettano invece la deduzione apodittica per preferirle i collegamenti sincronici tra gli elementi, cui la logica discorsiva non concede spazio alcuno. Il saggio ricorre a equivocazioni, ma non per sciatte-ria, non perché ignori la condanna a esse comminata dalla scienza, bensì per recuperare ciò che soltanto raramente riesce alla critica delle equivocazioni, alla mera distinzione dei significati: per far capire insomma che ogniqualevolta un termine connota alcunché di diverso, il diverso non è più del tutto tale, per far capire che l'unità del termine indica una unità, comunque nascosta, della cosa stessa, senza peraltro che la si possa confondere con l'affinità linguistica secondo l'uso delle odierne filosofie della restaurazione. Anche qui il saggio sfiora la logica della musica, rigorosa arte di passaggi e tuttavia priva di concetti, per restituire al linguaggio parlato ciò che la tiranide della logica discorsiva gli aveva tolto, una tiranide che peraltro non permette che la si aggiri, che la si tragga in inganno nelle sue stesse forme attraverso l'espressione penetrante e soggettiva. Il saggio non è infatti il semplice contrario del procedimento discorsivo. Non è alogico; bensì ubbidisce anch'esso a criteri logici nella misura in cui le sue frasi debbono formare un complesso coerente. Nel saggio non possono rimanere contraddizioni palesi, a meno che non siano motivate come contraddizioni dell'*obiectum*. Solo che esso svolge i pensieri secondo procedimenti differenti da quelli della logica discorsiva. Non deduce da un principio, né induce da singoli rilievi coerenti. Non subordina gli elementi, ma li coordina. Con i criteri della logica risulta commensurabile solamente la sostanza del suo contenuto, non invece il modo con il quale questo è presentato. Se lo si raffronta alle forme nelle quali viene partecipato in modo indifferente un contenuto già pronto, il saggio è più dinamico del pensiero tradizionale per la tensione tra rappresentazione e rappresentato, ma del pensiero tradizionale è al tempo stesso più statico in quanto giustapposizione costruita. Questo è l'unico motivo che lo rende affine all'immagine, solo che quella staticità scaturisce da una situazione di tensione sospesa in certo qual modo da una tregua. La leggera accondiscendenza del ragionamento obbliga il saggitista a una intensità maggiore di quella del pen-

siero discorsivo. Il saggio infatti non procede alla cieca, da automa, come invece fa il pensiero discorsivo, ma deve a ogni istante riflettere su se stesso. E non riflette certo solo sul rapporto che lo lega al pensiero stabilizzato, ma anche sul rapporto tra se stesso, la retorica e la comunicazione. In caso diverso la supposta iperscienza si ridurrebbe a vana prescienza.

L'attualità del saggio è l'attualità dell'anacronismo. Mai come oggi esso si è trovato in un momento storico tanto ostile. Esso è schiacciato tra una scienza organizzata in cui tutti si arrogano la verifica di tutti e di tutto e che espunge tutto ciò che non è fatto su misura del consenso generale, concedendogli la lode ipocrita di essere intuizione geniale e idea stimolante, e una filosofia la quale si accontenta dei residui vuaci e astratti lasciatele da una pratica della scienza che ancora non li ha fatti propri e che diventano così per essa l'oggetto di un lavoro di second'ordine. Ma il saggio si occupa di quel che di cieco vi è nei suoi oggetti. Vorrebbe far esplodere tramite concetti ciò che nei concetti non rientra oppure ciò che attraverso le contraddizioni in cui essi si avviluppano denuncia che la rete della loro oggettività non è che una organizzazione soggettiva. Il saggio vorrebbe polarizzare l'opaco, liberarne le energie latenti. Cerca di concretizzare un contenuto preciso nello spazio e nel tempo; costruisce la reciproca connessione tra i concetti cercando di ripetere fedelmente quella che essi formano nell'oggetto. Esso sfugge all'imperativo degli attributi che dai tempi della definizione del *Simpolio* vengono predicati delle idee: «esistenti eternamente, che non divengono né scompaiono, non mutano né vengono meno»; «un essere eterno, sempre uniforme, in sé e per sé»; e tuttavia rimane idea perché non si arrende al peso dell'esistente, non si piega a ciò che meramente è. Per giudicare l'esistente il saggio non assume a criterio l'eterno, ma piuttosto un entusiastico frammento dell'ultimo Nietzsche: «Posto che diciamo di sé a un unico istante, con ciò abbiamo detto di sé non solo a noi stessi ma a tutta l'esistenza. Perché nulla sussiste isolatamente, né in noi stessi né nelle cose; e se la nostra anima ha, come una corda, vibrato e risuonato di felicità anche una sola volta, tutte le eternità furono necessarie per determinare quest'unico accadimento e tutta l'eternità è stata, in quest'unico istante della nostra affermazione, appro-

vata, redenta, giustificata e affermata»<sup>1</sup>. Ma il saggio sospettata di tale giustificazione, di tale approvazione. La felicità, che era santa agli occhi di Nietzsche, esso non sa chiamarla altrimenti che felicità negativa. Anche sulle più sublimi manifestazioni dello spirito che la esprimono grava sempre la colpa di vanificarla sino a quando esse non rimarranno altro che spirito. Perciò la legge formale più intima del saggio è l'eresia. Grazie alla violazione dell'ortodossia del pensiero si rende visibile nella cosa ciò la cui persistenza nell'invisibilità costituisce in segreto lo scopo obiettivo dell'ortodossia.

<sup>1</sup> F. NIETZSCHE, *Der Wille zur Macht* (II), in *Werke*, vol. X, Leipzig 1906, p. 206, § 1032 [trad. it. *La volontà di potenza. Saggio di un rovesciamento di valori*, ora in *Opere*, vol. VIII, t. I: *Frammenti postumi 1885-1887*, Adelphi, Milano 1975, pp. 229-30].

### Sull'ingenuità epica

«Und wie erfreulich das Land herschwimmenden Männern erscheint, | Welchen Poseidons Macht das rüstige Schiff in der Meerflut | Schmettete, durch die Gewalt des Orkans und geschwollener Brandung; | ...Freudig anjetzt ersteigen sie Land, dem Verderben entronnen, | So war ihr auch erfreulich der Anblick ihres Gemahls, | Und fest hielt um den Hals sie die Lilienarme geschlungen»<sup>1</sup>. Se come criterio dell'*Odissea* si prendono questi versi, che sono un paragone per la felicità degli sposi riuniti, cioè non una metafora semplicemente inserita ma contenuto che si manifesta nudo verso la fine della narrazione, allora essa non sarebbe altro che il tentativo di tendere l'orecchio al sempre rinnovante frangersi del mare sulla costa rocciosa e di ridescrivere pazientemente come l'acqua sommerge gli scogli per ritrarsene muggliando, facendo brillare di un colore più intenso quel che rimane fermo. Tale muggliare è il suono del discorso epico in cui l'univoco e il solido s'incontra con l'ambiguo e fluente proprio per separarsene. La marea informe del mito è il sempre uguale, il *telos* della narrazione è tuttavia il distinto e la spietata severità dell'identità in cui viene trattenuto l'oggetto epico serve proprio a mettere a punto la non identità col cattivo identico, con l'inarcolata indifferenza, a perfezionarne la diversità stessa. L'epopea

<sup>1</sup> OMERO, *Odisea* XXIII 210 sgg. (Voss). LA causa dei ressi tra Voss e Hölderlin, rilevati da Adorno nella successiva nota 3 a p. 35, si è preferito lasciare in tedesco questa e le successive citazioni. Ecco ora la traduzione di I. Pindemonte, XXIII 205 sgg.: «Come ai naufraghi apparsa grata la terra, | se Nettun fracasò nobile nave, | che i vasi flutti combatteano, e i venti, | ... e lieti | su la terra montâr, vinto il periglio: | così giota Penelope, il consorte | mirando attenta, né staccar sapea | le braccia d'alabastro a lui dal collo»<sup>1</sup>.