

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Victoria Niehle, *Die Poetik der Fülle. Bewältigungsstrategien ästhetischer Überschüsse 1750-1810*

Göttingen, Vandenoek & Ruprecht, 2018, pp. 257

La mitologia narra che la capra Amaltea (secondo altre fonti una ninfa) sfamò Zeus bambino con il nettare e l'ambrosia che spillavano dalle proprie corna. Come premio per tale servizio, il padre degli dei conferì al corno della nutrice il potere di offrire alimenti e bevande in abbondanza a chiunque possedesse il *cornus copiae*. L'immagine della cornucopia, che diverrà un attributo tipico della dea Fortuna, venne a incarnare così quella dimensione di pienezza e abbondanza che richiama ad un tempo i doni inesauribili della condizione paradisiaca e la stessa produttività della creazione divina. Non a caso, Arthur O. Lovejoy nella *Grande catena dell'Essere* (1936) individuava nel principio di pienezza, considerato questa volta nella sua matrice teologico-cristiana, un cardine del pensiero occidentale: secondo questo principio, l'universo rappresenterebbe un *plenum formarum* non solo perché in esso sarebbero esaustivamente realizzate tutte le tipologie di esseri viventi, ma anche perché nessuna possibilità d'essere in esso resterebbe virtuale. Un tale principio di pienezza, che non transige mai i limiti dell'eccesso, entra in crisi verso la fine del diciottesimo secolo, quando l'ipotesi di un cosmo perfettamente razionale, capace di attualizzare ogni possibile, inizia a vacillare.

È in particolare questo momento meridiano che lo studio di Victoria Niehle vuole esaminare, ponendo in evidenza tanto gli strumenti estetici che consentono di far fronte a tale trasformazione concettuale quanto le soluzioni poetiche che ne derivano. La prima parte del lavoro di Niehle indaga dunque i presupposti retorico-filosofici con cui si è pensata la *plenitudo* a partire dall'oratoria antica, per arrivare poi rapidamente al Settecento. Nella retorica antica, dunque, la *copia* o *copia dicendi* è un vero e proprio sinonimo dell'eloquenza – una *virtus* retorica cardinale che, grazie alla sua alleanza con la *brevitas*, si tiene lontano dal vizio della *loquacitas*. La *copia verborum*, l'abbondanza di parole, non dovrà quindi mai essere sproporzionata rispetto alla *copia rerum*, all'abbon-

danza di cose o idee da comunicare, in modo da dire tutto e solo il necessario.

Nel corso della prima modernità interviene un'importante discontinuità nel concetto di *copia* in base al suo legame con il problema dell'*imitatio*. A essere "cornucopia" nella sua ricchezza interna diventa in questo contesto la stessa Antichità come passato inesauribile, di fronte al quale la modernità potrà produrre solo simulacri, ovvero, appunto, "copie". Più in generale, una tale ipertrofica necessità di emulazione, motivata dall'angoscia di non rendere giustizia a quella abbondanza originaria incarnata nella cultura classica, si inquadra in un più ampio mutamento nei rapporti tra *copia verborum* e *copia rerum*. Già in epoca umanistica, in effetti, la *copia verborum* si distacca dalla mera resa retorica della materia da esprimere per diventare un veicolo linguistico di espansione del senso, nella misura in cui attraverso la *copia* il senso è perpetuamente differito e disseminato. Basti leggere il *De copia* di Erasmo (1512), dove il punto cruciale è proprio il nuovo rapporto tra parole e cose. In questo e altri testi coevi, sottolinea Niehle, le cose non sono più referenti extralinguistici, ma idee della mente, che fanno del senso un prodotto dell'intelletto mediato linguisticamente, e dunque qualcosa di potenzialmente aperto. Come evidente nell'umanista Leonardo Bruni, se le cose sono già articolate linguisticamente secondo gli interessi umani, la designazione dovrà sforzarsi di recuperare la pienezza della cosa attraverso una ricchezza linguistica che riesca infine a mediare la varietà prospettivistica della *res* nelle parole stesse. In tal modo, la *copia* diventa per la prima volta il portale d'ingresso dell'illimitatezza e dell'eccesso, in un'epoca dove la scoperta dell'infinità dell'universo trova corrispondenza nell'indagine sull'infinità dell'io.

Proprio su questo punto insiste Niehle in riferimento al diciottesimo secolo. Analizzando i passaggi relativi alla *copia* nel senso di *Fülle* nei dizionari e nelle enciclopedie settecenteschi, Niehle mette in luce il progressivo spostamento del significato del termine verso l'interiorità. A partire da espressioni come "pienezza di cuore" o "pienezza di sentimenti" si istituisce così una rete concettuale che comprende anche l'opposto della pienezza, e cioè il *Leere*, il vuoto, nel senso di una *vanitas* che rende il cuore desolato e vuoto. Una tale transizione consente alla *Fülle* di divenire una nozione particolarmente appetibile per la teoria estetica, dal momento che la pienezza riguarda lo stesso momento generativo del poetare, laddove le parole diventano un semplice mezzo di configurazione verbale. Come affermato giustamente da Niehle, tale

momento produttivo in realtà è duplice, facendo riferimento tanto all'incommensurabilità dell'universo che affluisce sui nostri organi sensori quanto alla pienezza immaginativa del soggetto. In questo senso, la *copia verborum* non sarà più il frutto di lunghe ore di esercizio, ma di un'innalzata ricettività sensibile, mentre la *copia rerum* verrà sostituita con una varietà sentita, esperita e osservata. Il punto sarà dunque quello di comprendere come armonizzare l'interna ricchezza dell'artista con le molteplici impressioni provenienti dal mondo della vita.

Su queste basi, Niehle sviluppa la parte più teoricamente densa del libro, analizzando diversi casi di studio tratti dall'estetica tedesca del medio e del secondo Settecento. Bodmer e Breitinger, ad esempio, discutono della pienezza esterna e interna come fattori poetologici a partire dal concetto di immaginazione. L'inesauribilità della natura, infatti, porta alla necessità di un'osservazione instancabile della realtà esterna e a una corretta selezione della materia, ma anche alla necessità da parte dell'immaginazione di intercettare quella pienezza potenzialmente infinita di possibilità che sono gli universi paralleli verosimili – universi che solo e soltanto l'interiorità poetica può contenere. È in questo frangente che la *copia* muta la propria collocazione poetologica e si trasferisce nell'interiorità del soggetto, assunta a "camera del tesoro" delle potenzialità non ancora realizzate dall'immaginazione. Si potrebbe legare questo passaggio alla nascita dell'ermeneutica moderna, dove la mancanza di una dimensione normativa esterna al testo e la perdita dell'espressività corporea propria delle orazioni apre a una necessità infinita di interpretazione. La scelta di Niehle è piuttosto quella di vedere i legami di questo processo con la nascita dell'estetica disciplinare, e dunque con Baumgarten.

L'autore dell'*Aesthetica* è esaminato innanzitutto per la sua concezione dell'*ubertas*, della ricchezza, nella sua duplicità di ricchezza oggettiva e ricchezza soggettiva, di abbondanza della materia e di fecondità dell'ingegno. Proprio quest'ultimo aspetto è particolarmente importante, nella misura in cui Baumgarten contribuisce in modo sostanziale all'esame del potenziale estetico dell'interiorità. Niehle evidenzia giustamente il concetto baumgarteniano di "chiarezza estensiva", con cui il principio di pienezza è applicato alle note delle singole percezioni: una percezione estensivamente chiara contribuirà dunque maggiormente di una percezione distinta alla vividezza della rappresentazione. Poiché tali percezioni estensivamente chiare costituiscono la base della poesia, la poesia e in generale l'arte diventeranno lo spazio atto a ospitare, senza

peraltro poterla esaurire, la pienezza di determinazioni degli enti individuali a cui l'estetica è primariamente rivolta. Alla base di tale pienezza percettiva sta il concetto di fondo dell'anima, l'insieme di tutte le rappresentazioni oscure da cui emergono le stesse percezioni estensivamente chiare in momenti di particolare entusiasmo. Poiché nel fondo dell'anima si ammassano le percezioni dei mutamenti del nostro corpo, su cui influiscono in ogni istante i corpi più prossimi e al limite l'intero universo, il fondo dell'anima costituisce una sorta di inconscio cosmologico che legittima l'inesauribilità delle rappresentazioni che ne possono scaturire, fungendo da cardine per la successiva estetica del genio. Analizzando questa linea di sviluppo, Niehle giunge a considerare la tensione tra la base oscura dell'anima e la necessità di una sua messa in forma da parte del poeta, esaminando in particolare la prospettiva di Schiller così come la *Vorschule der Ästhetik* di Jean Paul, dove il fondo dell'anima si intreccia con l'idea di infinità generata dall'immaginazione nell'atto poetico.

Sempre a partire da Baumgarten, Niehle si sofferma anche sulla concezione di Mendelssohn, il quale declina l'insegnamento baumgarteniano in senso più marcatamente semiotico. In tal modo, la dimensione della pienezza sarà veicolata da quelle espressioni che riportano al tempo alla memoria tutta una serie di caratteri che consentono di raffigurare il designato in maniera più vivida del segno stesso. Particolarmente importante è il caso di Lessing, in cui la declinazione semiotica della pienezza sarà approfondita in relazione alla specificità delle diverse arti, senza però abdicare a un tetto concettuale unitario. Così, per favorire l'illusione, la poesia dovrà raffigurare in modo vivido e intuitivo l'azione che si succede nel tempo, mentre le arti figurative, legate allo spazio, dovranno fissare il momento più pregnante dell'azione, e dunque più pieno di futuro, di modo che l'immaginazione del fruitore possa poi svilupparne autonomamente le conseguenze.

Su queste basi, il volume di Niehle si volge infine a esaminare una serie di casi particolari tratti dall'opera letteraria di Jean Paul e di Goethe, dove la dimensione della pienezza e la sua gestione viene esaminata da un punto di vista più strettamente poetico.

Nel complesso, il lavoro di Niehle ricostruisce con acribia critica una fase cruciale nelle interazioni tra retorica ed estetica del Settecento tedesco, mostrando la fitta trama di relazioni che respingono l'ipotesi di troppo facili cesure tra i due domini. Il merito maggiore di questa opera sta proprio nella capacità di mostrare, grazie alla varietà di approcci

adottati (dalla storia concettuale all'estetica, dalla storia semantica alla germanistica), l'importanza e le ramificazioni di una categoria, quella di *copia*, da cui è possibile godere di un punto di vista privilegiato e originale su nozioni fondamentali dell'estetica moderna, come la pregnanza di senso dell'opera d'arte e la fecondità creativa dell'artista.¹

Alessandro Nannini

Recensione

Michael N. Forster, Lina Steiner (eds.), *Romanticism, Philosophy, and Literature*

London, Palgrave MacMillan, 2020, pp. XVIII + 374

L'antica questione del rapporto fra filosofia e letteratura occupa una posizione pivotale nel dibattito contemporaneo, che oggi può contare non soltanto sul rinnovato interesse per gli studi dedicati al mito – l'originario banco di prova per la tenuta filosofica del racconto di finzione – o sugli strumenti teorici e metodologici forniti dalla filosofia della traduzione e del linguaggio, ma anche sulle nuove prospettive estetiche ed etiche aperte di recente dalla filosofia della letteratura. All'interno di questo variegato panorama si inserisce il volume collettaneo *Romanticism, Philosophy, and Literature* con l'intento di indagare uno spaccato fondamentale della lunga e complessa vicenda culturale dell'incontro-scontro tra filosofia e letteratura.

Come dichiarato dai curatori Michael N. Forster e Lina Steiner nell'introduzione, il libro ha lo scopo di scardinare alcuni pregiudizi, ancora presenti soprattutto nel mondo anglosassone, sul movimento romantico. Con la sintesi di filosofia e poesia l'intento dei romantici non era certo quello di trivializzare la filosofia, quanto piuttosto – sulla scorta della distinzione schilleriana tra ingenuo e sentimentale – di incorporare la critica all'interno della poesia stessa (p. 4). L'ideale romantico di una poesia teoreticamente e filosoficamente pregnante viene sviluppato nel

¹ Questa recensione è parte del progetto PN-III-P4-ID-PCE-2020-2579: "Between truth and freedom: Enlightenment answers to 'thinking for oneself', University of Bucharest".

corso dei quattordici saggi di cui si compone il volume anzitutto in relazione a problemi ermeneutici, quali lo statuto del testo letterario, l'opposizione sistematica della filosofia, la teoria dei generi letterari o il tema della "nuova mitologia".

La struttura bipartita del libro rivela, tuttavia, una certa tensione. Nella prima sezione sono infatti raccolti quei contributi che danno più rilevanza all'aspetto filosofico del romanticismo, mentre solo la seconda parte entra nel vivo della questione letteraria. Questo mette in luce, già dal punto di vista strutturale, come il peculiare intreccio di poesia e letteratura, che costituisce, in definitiva, una delle principali eredità della *Romantik* tedesca ne rappresenti anche l'aspetto speculativamente più problematico. Per tale ragione si rende necessario indagare *in primis* in quali termini il romanticismo abbia sviluppato un proprio progetto filosofico originale.

Questo è propriamente lo scopo dell'intervento di Manfred Frank che apre la prima parte. L'autore mette in discussione il paradigma storiografico dominante che traccia una traiettoria diretta dal dualismo critico kantiano al monismo idealistico. Avvalendosi del metodo della *Konstellationsforschung* di Dieter Henrich, Frank ricostruisce con grande rigore un percorso alternativo all'interno della filosofia classica tedesca che dai critici di Karl Leonhard Reinhold, in particolare Carl Christian Erhard Schmid e Johann Benjamin Erhard, conduce a Novalis e alle sue *Fichte-Studien*, dunque sino alle radici della *Frühromantik*.

In quest'opera Novalis connette la distinzione kantiana tra essere esistenziale (assoluto) ed essere predicativo (relativo) alla teoria della predicazione come identità. Muovendo dall'idea che l'essere si determina nell'opposizione e nella relazione riflessiva di soggetto e predicato della partizione originaria (*Ur-teilung*), Novalis sviluppa una concezione olistica della verità, per cui la verità può darsi solo nella "totalizzazione" (p. 74), ossia nella coerenza delle parti con il tutto. Questa tesi è fondamentale per comprendere il modo in cui Novalis rompe con ogni forma di idealismo assoluto e intende la filosofia come "approssimazione infinita" all'essere.

In generale si può dire che i romantici contestino che il principio di identità e quello conseguente di non-contraddizione possano essere considerati la fonte esclusiva del vero. Questo assunto è sviluppato da Friedrich Schlegel secondo un approccio dialettico che anticipa per certi versi quello hegeliano, come dimostra Andreas Arndt nel secondo contributo. Per Schlegel però la relazione tra dialettica e verità passa attraverso l'immaginazione, che pone la contraddizione come razionale, e at-

traverso l'ironia, la quale invece dal punto di vista estetico dissolve la contraddizione assoluta nella verità. L'ironia – intesa come conflitto tra condizionato e incondizionato, come limite tra finito e infinito – compendia il programma di una “nuova mitologia”, ossia una sintesi poetica della conoscenza, che in Schlegel è un compito del tutto complementare alla dialettica filosofico-trascendentale (p. 112).

Sulla falsariga delle conclusioni di Arndt, il testo di Johannes Korngiebel individua nella profonda affinità teorica tra Schlegel e Hegel la ragione ultima del loro antagonismo. Analizzando le riflessioni hegeliane del 1801, periodo in cui Hegel frequentava a Jena le *Lezioni sulla filosofia trascendentale* di Schlegel, Korngiebel ritiene che il principale dissenso tra i due debba essere rintracciato nella diversa concezione del compito critico affidato alla filosofia e nell'istanza relativistica e antisistemica di Schlegel, riflesso di quell'armonia tra filosofia e poesia considerata da Hegel irrealizzabile (p. 125).

Il successivo articolo di François Thomas è una nota sulla nozione di straniero (*das Fremde*) nell'ermeneutica di Schleiermacher, ove la dialettica di estraneo e proprio, di straniamento e appartenenza è fondata non soltanto dell'identità soggettiva, ma anche di quella culturale, in una prospettiva cosmopolita e pluralista rispettosa della diversità e delle appartenenze locali (p. 148). Soprattutto la traduzione, in particolare quella dei testi filosofici, mette a frutto la produttività dell'esperienza dell'estraneo dispiegandone tutta la potenza trasformativa e innovativa, ma anche l'irriducibile dimensione conflittuale, che per Schleiermacher è costitutiva della conoscenza filosofica in quanto dialogo dialettico.

In contrasto con la lettura positiva suggerita da Thomas, Frederick C. Beiser rintraccia invece un lato oscuro della *Romantik*: la tendenza antisemita del suo nazionalismo. Ricostruendo l'atteggiamento ostile verso la comunità ebraica di alcuni membri del circolo culturale berlinese della *Tischgesellschaft*, quali Clemens Brentano e Achim von Arnim, nonché l'ambiguo atteggiamento di Schleiermacher nei confronti dell'emancipazione degli ebrei, Beiser dimostra che l'antisemitismo ha inficiato come “the worm in the bud” (p. 153) il movimento romantico sino a neutralizzarne la vocazione pluralista che Thomas, al contrario, ritrova perlomeno in Schleiermacher.

A inaugurare la seconda parte del volume è uno studio sulla “nuova mitologia”, di cui Helmut Hühn esamina lo sviluppo dalle origini negli *Dei della Grecia* di Schiller, sino alla definitiva teorizzazione nel *Dialogo sulla poesia* di F. Schlegel e nel *Più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*. Attraverso la ripresa della prospettiva agonale proposta da

Walter Jaeschke, Hühn indica la complessità e il conflitto come caratteri essenziali per comprendere l'intreccio di arte (poesia), politica e modernità tipico del romanticismo. Sebbene il progetto sia fallito, l'istanza che sottostà all'utopia romantica della "nuova mitologia" – per cui la modernità è riflessione critica sul presente storico, e sul conflitto tra "demitologizzazione" e "remitologizzazione" – è per l'autore ancora attuale (p. 187).

Il contributo di Giulia Valpione analizza la nozione di vita negli scritti di Friedrich Schlegel. La forza vitale in connessione con quella formativa della *Bildung* rappresenta per Schlegel una caratteristica costitutiva dell'esperienza, in particolare di quella estetica: l'arte e la letteratura possiedono perciò anche un valore sociale e politico. Tuttavia, osserva l'autrice, permane un'eccedenza della vita rispetto alle pretese universalistiche della ragione. Non per questo però Schlegel perviene a una conclusione scettica. Al contrario, la filosofia non deve rinunciare al suo obiettivo critico e produttivo nei confronti dell'arte e delle istituzioni umane, ma essere in grado di elaborare nuovi strumenti metodologici per accedere al mondo della vita.

Uno di questi strumenti è il tema dell'intervento successivo che riproduce un breve estratto dall'opera *L'absolu littéraire* di Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy. Qui si prende in esame uno degli aspetti più paradigmatici della teoria letteraria romantica: il frammento come genere letterario. La proposta degli autori è di rivalutare il frammento in relazione al suo ambiguo rapporto con il progetto sistematico, in base al quale la frammentarietà sarebbe parte dell'ideale romantico di una poesia universale progressiva. Anziché ridurlo alla sua stessa frattura, i romantici identificavano il frammento con l'autonomia del limitato, con l'aspetto evocativo della rovina e con l'intrinseco valore progettuale di ciò che è incompleto.

Se l'incompletezza è allora una proprietà del frammento, l'integrità e l'organicità del processo di individuazione ne costituiscono invece l'assenza. In quanto è una totalità plurale, il frammento implica la "co-presenza delle parti come la co-presenza del tutto con se stesso" (p. 223) e richiede un'esposizione sistematica. Infatti, per i romantici il frammento esiste solo come forma plurale, collettiva e anonima; esso è cioè *sympphilosophieren*, dialogo, dialettica di identità e non identità.

I successivi contributi sviluppano il rapporto tra filosofia e poesia in relazione all'eredità culturale della *Romantik* tedesca e nello specifico nel pensiero di Hölderlin, Kierkegaard e Nietzsche, nel romanticismo inglese, e nel romanzo di Dostoevskij.

Ad esempio, in Hölderlin il problema romantico dell'identità frammentata e disintegrata della modernità è complementare – come ben argomenta Rainer Schäfer – all'anelito nostalgico verso l'unità di forma e contenuto del classicismo. In tal modo temi romantici quali l'amore, l'infinito o la natura possono alternarsi alla serietà con cui Hölderlin considera la religione e le divinità greche. La convivenza delle due anime, classica e romantica, nella sua produzione poetico-filosofica articola l'interazione tragica tra natura, dio e uomo, ma anche il programma di una nuova mitologia fondata sul sincretismo di cristianità e mito antico.

In Kierkegaard sono invece i dispositivi dell'ironia e dell'umorismo a presentare una derivazione romantica, come dimostra Fred Rush nel suo testo. Trasferendo il modello dell'ironia socratica, intesa come forma di vita, al caso romantico, Kierkegaard interpreta l'ironia come zona di confine e passaggio dalla sfera estetica dell'esistenza a quella etica e quindi come uno strumento critico di autotrasformazione. L'umorismo o il comico è invece il *confinium* tra l'etico e il religioso e, a differenza dell'ironia, è connesso alla sofferenza, in quanto quest'ultima rappresenta la conseguenza dell'irrimediabile distanza ontologica fra uomo e dio (p. 257).

Nell'intervento di Michael N. Forster viene messa in luce l'influenza della *Romantik* anche sulla *Nascita della tragedia* di Nietzsche, considerata dall'autore un'opera essenzialmente romantica non solo per quegli aspetti ("metafisica da artisti" e una certa propensione per il cristianesimo) riconosciuti dallo stesso Nietzsche, ma soprattutto per la natura della tragedia antica. Attraverso la mediazione di Hegel, Nietzsche si appropria della teoria romantica dei generi letterari, caratterizzata dalla storicizzazione della nozione di genere e da un approccio anti-aprioristico. Tra gli elementi che Nietzsche integra con il primato dell'elemento musicale del *Gesamtkunstwerk* wagneriano troviamo l'autonomia della tragedia, la sua derivazione religiosa o dionisiaca e il coro come cuore pulsante del tragico, aspetti già presenti, come dimostra Forster, nell'analisi della tragedia dei fratelli Schlegel.

Il romanticismo inglese a confronto con quello tedesco è invece al centro degli interventi di James Vigus e di Paul Hamilton. Vigus si concentra sulla teoria dell'immaginazione sviluppata da Coleridge in *Biographia Literaria*, e sostiene che il poeta nel rifiutare l'associazionismo inglese ha presente il modello attivo della mente umana di derivazione kantiana. In tal modo Coleridge intende esaltare la potenza immaginativa dell'esperienza e del linguaggio ordinario, avvalendosi anche dell'influenza dei "mistici" Jacob Böhme e George Fox.

Anche Hamilton rintraccia nell'estetica post-kantiana la fonte comune al romanticismo inglese e tedesco. Per i romantici inglesi – argomenta Hamilton – la riflessione non produce astrazione, bensì “the collapse of philosophy into experience” (p. 322), come nel viaggio attraverso l'Europa del *Don Juan* di Byron, opera in cui la poesia e il linguaggio dell'ironia costituiscono la vera porta di accesso al mondo. Anche nel *Triumph of Life* di Shelley la riflessività è la malinconica esperienza di aver raggiunto i più alti scopi dell'idealismo con la conseguente necessità di “fenomenologizzare” la filosofia.

Infine, viene esaminato da Lina Steiner l'apporto del romanticismo alla teoria del romanzo moderno, nello specifico nell'opera di Dostoevskij. L'autrice oppone la teoria letteraria di Lukács – per il quale Dostoevskij, superando il dualismo di reale e ideale, si sarebbe posto oltre il romanticismo – a quella di Bachtin, che concepisce il romanzo in continuità con i romantici come genere ibrido e costitutivamente plurale. Steiner intende infatti mostrare la radice romantica dello sperimentalismo letterario di Dostoevskij e mettere in luce alcuni parallelismi, in particolare tra i *Fratelli Karamazov* e i *Masnadieri* di Schiller. Soprattutto la teoria dell'arte di quest'ultimo avrebbe influenzato la concezione del romanzo di Dostoevskij quale sorta di polifonia e idillio popolato da anime belle in drammatico conflitto con la corruzione del mondo moderno.

Il volume nel suo complesso articola, senza la pretesa di esaustività, alcuni dei percorsi teorici che la *Romantik* e la storia della sua ricezione hanno reso possibili. Emergono soprattutto la molteplicità, ma anche la continuità di un movimento che, insieme e in alternativa all'idealismo, si è formato nel medesimo orizzonte problematico post-kantiano. Certo, nonostante il focus sul rapporto fra poesia e filosofia, l'ampiezza e la varietà dei temi e degli autori trattati a volte fa perdere di vista l'unitarietà dell'opera. Ma, più che di un limite, una certa sensazione di dispersione e frammentarietà può essere considerata uno stimolo al completamento e alla riflessione secondo l'approccio dialogico-dialettico del “filosofare in comune” (*symphilosophieren*) che altro non è che l'appello romantico alla filosofia come compito infinito e autenticamente riflessivo.

Silvia Pieroni

Recensione

Daniel Mourenza, *Walter Benjamin and the Aesthetics of film*

Amsterdam University Press, Amsterdam, 2020, pp. 258

Sarebbe riduttivo inserire questo recente lavoro di Daniel Mourenza all'interno della compagine degli studi dedicati a Walter Benjamin. Evidentemente lo è, ma non è solo questo, anzi, lo è solo per metà. Il titolo non inganna: c'è Walter Benjamin, ma c'è anche l'estetica del film. Il punto è che il titolo può fuorviare, cioè essere letto nei termini di un genitivo: l'estetica del film di Walter Benjamin. Sarebbe un errore. L'ambiguità sta tutta nella "e" a metà del titolo: il grado della congiunzione che enuncia. In questo libro non si parla solo o principalmente degli scritti critici e teorici che Walter Benjamin dedica al cinema, ma viene dispiegato uno scenario ampio, la riflessione estetica sul film negli anni della Repubblica di Weimar, all'interno della quale si va a inserire la riflessione di Benjamin, peraltro, in modo tutt'altro che naturale e spontaneo. È uno dei tratti più interessanti del libro di Mourenza: ci ricorda infatti che Benjamin non ha mai svolto una riflessione sistematica e di lungo periodo sul film, che ha piuttosto costituito un interesse secondario, occasionale o, forse meglio, parassitario alla più ampia riflessione sulla storia e sulla forma di vita moderna, e che, per contro, la Germania weimariana ha contribuito notevolmente alla riflessione critica e teorica sul film. E Benjamin, a dispetto di quanto ci si potrebbe attendere, forse non va nemmeno incluso tra le sue avanguardie critiche. Non a caso, afferma Mourenza (p. 238 ss.), la sua proposta mal si adatta agli sviluppi del film, provvisto di colonna sonora e dialoghi: il film come lo conosciamo. Questo film inibirebbe proprio la risposta politica che Benjamin auspicava, e che il film muto, anche a detta di Mourenza, avrebbe favorito, invalidando la prognosi di uno sviluppo politico-emancipativo dell'arte e rendendo, di fatto, l'estetica benjaminiana del film obsoleta. Anche per Benjamin, in effetti, il cinema audiovisivo ripresenta e avvantaggia quel carattere di "assorbimento psicologico" (p. 237), che in tutte le redazioni dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* stigmatizzava come una scuola di comportamento asociale (si veda, della versione più nota, la V, il capitolo 14), ovvero come un comportamento dannoso ai fini dell'organizzazione delle masse in vista della lotta politica e insensato nell'epoca della fruizione di massa dell'arte (*in primis* la pittura), che è addirittura *dépaysée* di fronte a quello che dovrebbe essere il suo pubblico (lo scrive, Benjamin, in un frammento che, nel 2012,

i curatori del volume 16 dei *Werke und Nachlaß*, sull'*Opera d'arte*, includono tra i *Manuskripte und Notizen zur Fortsetzung* di questo lavoro, dunque in un periodo imprecisato tra il tardo 1936 e il 1940; ecco le pagine: 269 ss.). Ciò non toglie, però, prosegue Mourenza, che vi sia un elemento ancora estremamente vivo nella riflessione teorica di Benjamin. L'attualità dell'*Opera d'arte* e, più in generale, degli scritti di Benjamin sul cinema starebbe infatti nell'attenzione che riserva al processo di ibridazione tecnica dell'umano che il film non solo favorisce ma mette in opera a tutti gli effetti. In altri termini, Mourenza ritiene ancora feconda l'intuizione benjaminiana per cui la funzione sociale del film sarebbe educativa, se per "educativa" non s'intende "edificante", ma, viene da dire, "progressiva" e "progressista": l'arte tecnicamente riproducibile presiede all'adattamento e alla familiarizzazione dell'essere umano con i dispositivi tecnici che lo circondano (pp. 240 ss.). Si tratta della tesi portante dello studio di Mourenza, più volte enunciata e forse restituita nel modo più lucido alla fine del cap. 2, "Soviet Film: The Giant Laboratory of Technological Innervation" (pp. 87-116), dedicato al soggiorno moscovita di Benjamin e agli scritti sui film sovietici: "Benjamin sought to find in art a space to accomplish the political task of successfully adapting technology into the social body" (p. 114). In altri termini, per Mourenza, l'attualità di Benjamin va individuata nell'idea della "innervazione" tecnica del collettivo. Ora, una delle acquisizioni storicamente più rilevanti dello studio di Mourenza, sta nel fatto di mostrare come Benjamin forgi questo concetto attingendo a piene mani da uno spettro metaforico, retto dall'idea di energia elettrica, che era ampiamente in uso tra gli intellettuali della Germania weimariana (di sinistra e di destra, come mostra ampiamente il cap. 3, "Film and the Aesthetics of German Fascism", pp. 117-51). Tuttavia, l'interpretazione che offre del concetto di innervazione non convince del tutto. Per Mourenza, l'innervazione non è riducibile al concetto di ibridazione, che comunque include, perché reca con sé l'idea di collettivo e, in particolare, di corpo collettivo che, grazie alla tecnica, può concretizzarsi. Questa attenzione sul corpo mi sembra eccessiva. Benjamin non dimentica mai che il corpo è tante cose, tra cui vita cosciente, e che il film opera il suo *training* proprio su di essa, sia percezione o appercezione (Benjamin, almeno nell'*Opera d'arte*, utilizza entrambi termini ed è difficile dire quanto li distingua – più facile è osservare che appartengono a uno stesso campo, quello dell'esperienza). Proprio negli scritti sul cinema, Benjamin non sembra pensare l'innervazione tecnica, che, per Mourenza, avverrebbe grazie alla risata collettiva (cfr. il cap. 4, "Charlie Chaplin: The Return of

the Allegorical Mode in Modernity”, pp. 153-94, in particolare, le pp. 157 ss. e 181 ss.), come una vera e propria compenetrazione tra il corpo sociale e la macchina, come se questa ne venisse a costituire il sistema nervoso, non necessariamente almeno; innanzitutto, ciò che è evidente è che il film opera (o meglio accelera) una ristrutturazione percettiva e appercettiva, cioè una ristrutturazione della vita cosciente. Lo shock non è solo uno scontro tra corpi; la reazione è una reazione cosciente, una reazione che, se ripetuta o se divenuta strutturale, come lo stesso Benjamin ritiene accada nella forma di vita capitalistica, modifica in profondità la vita percettiva. Se nell’*Opera d’arte* Benjamin parla di una storicità della percezione e non di una storicità del corpo è esattamente per questa ragione: ciò che i rapporti di produzione strutturali cambiano riguarda il nostro modo di stare al mondo e, dunque, *anche* la percezione che ne abbiamo. E ciò non significa ancora che i connotati fisiologici della percezione cambino o debbano cambiare. Che le cose stiano così, sembra confermarlo anche un altro concetto a cui lo studioso dedica diverse pagine, il concetto di “seconda natura” (pp. 64-76), in base al quale le relazioni e convenzioni sociali che strutturano culturalmente la vita umana sarebbero a tal punto determinanti da costituire una sorta di natura che andrebbe ad aggiungersi a quella biologica. Data la rilevanza che Mourenza attribuisce al concetto, sorprende che si sforzi di valorizzarlo proprio in direzione dell’idea di corpo collettivo, che, a rigore, si direbbe appartenere all’ambito della prima natura. Proprio la lettura che dà del rapporto tra seconda natura e film, per cui il film la farebbe esplodere rendendola un cumulo di macerie (p. 69 ss.), fa pensare molto più agli effetti della tecnica sulla vita cosciente nella sua ampiezza, dall’esperienza e ai suoi condizionamenti sociali, che non a quelli sul corpo. Oltre a essere più fedele al dettato benjaminiano, questo discorso non esclude per principio la corporeità dal modo in cui Benjamin deve aver compreso il rapporto tra essere umano e apparecchiatura tecnica, ma ha il vantaggio di non impegnarsi apertamente nell’ipotesi che l’abbia compreso nei termini di un cambiamento radicale *del e nel* corpo umano e, per di più, di un cambiamento che comporterebbe una eccentricità corporeo-sociale (p. 19), cioè una molteplicità non individuale, senza identità o ego, radicalmente collettiva, mediata dall’apparecchiatura. Ipotesi senz’altro molto suggestiva e attuale, ma, come già accennato, priva di un supporto testuale adeguato: vale a poco, infatti, richiamarsi agli scritti di Benjamin in cui effettivamente ipotizza un collettivo dai connotati fortemente corporei, dal momento che questi scritti non hanno a che fare direttamente con quelli dedicati alla teoria del cinema e

sono solo parzialmente coevi a essi (*Il Surrealismo* è il saggio più tardo al riguardo ed è datato 1928, ma il *Frammento sul problema psicofisico*, da cui Mourenza prende le mosse per la sua interpretazione del corpo collettivo, risale addirittura al 1921 o '22). Quando, negli scritti sul cinema, Benjamin associa, sia pur allusivamente, i concetti di collettivo e innerizzazione, per esempio nell'*Opera d'arte*, l'attenzione che riserva al corpo è estremamente ridotta rispetto al tema portante del saggio, di cui il film è l'emblema: i compiti posti dalla tecnica all'apparato percettivo umano (cioè, *lato sensu*, all'esperienza). Più corretto è osservare, come Mourenza pure fa (p. 58), che per Benjamin il film sembra ristabilire la possibilità di un'esperienza condivisa, che era diventata impossibile nella modernità. Il che non implica però ancora che ciò sia possibile solo sulla base di un corpo collettivo mediato e strutturato tecnicamente. Il problema dell'"inconscio ottico", altro concetto portante della ricostruzione di Mourenza, sta lì a testimoniare. Come noto, con questa espressione Benjamin intese la capacità dell'apparecchio fotografico di registrare ciò che l'occhio umano normalmente non registra e dunque di rivelare una dimensione dell'esistente cui, in condizioni normali, non si bada e che, per questo, non si conosce. Ora, Mourenza interpreta ciò come un'ulteriore prova della capacità della tecnologia di mediare tra il corpo umano e gli altri corpi (umani e non) e la sua costitutiva vocazione per la costituzione di un corpo collettivo (p.es., p. 82). Salvo osservare che, di nuovo, proprio di coscienza si tratta e di possibilità dell'esperienza, rinnovate. Con ciò non sto forzosamente, e surrettiziamente, affermando una distinzione mente-corpo che a Benjamin non sembra interessare più di tanto né negli scritti sul cinema, né altrove; intendo semplicemente ricollocare nel giusto ambito di pertinenza le sue considerazioni. Si tratta di divergenze interpretative non secondarie, ma è possibile divergere con nettezza, e su punti precisi, solo perché ci si trova di fronte a un lavoro molto ben documentato e lucido, in grado di fornire allo studioso più di una chiave d'accesso al pensiero di Benjamin e, in generale, alla riflessione di lingua tedesca che, negli anni della Repubblica di Weimar, si raccolse intorno al problema del cinema e della tecnica.

Marco Tedeschini

Recensione

Maurice Merleau-Ponty, *Le problème de la parole. Cours au Collège de France*

a cura di L. Andén, F. Robert, E. de Saint Aubert, Genève, Metis Presses, 2020, pp. 278

Si segnala la recente pubblicazione di un documento a lungo atteso e diffusamente ragionato dalla critica internazionale, che da anni ne auspicava un'edizione critica. La sua comparsa è stata infatti annunciata nell'uscita del XXI numero della rivista "Chiasmi" che, nel 2019, ne pubblicava un estratto inedito. Questo testo rappresenta, inoltre, per i numerosi studiosi della filosofia dell'espressione di Merleau-Ponty, tra i quali è opportuno menzionare in questa sede Françoise Dastur, Stefan Kristensen ed Étienne Bimbenet, l'ideale punto di raccordo tra i fondamenti della fenomenologia della percezione ed i successivi propositi dell'ontologia della carne.

Si tratta del corso merleau-pontyano *Le problème de la parole*, ciclo di lezioni seminariali svoltosi tra l'autunno del 1953 e la primavera del 1954, presso il *Collège de France*. L'edizione qui commentata è pubblicata per la collana "ChampcontreChamp", della casa editrice ginevrina Metis Presses. Il volume raccoglie le trascrizioni del terzo corso di Merleau-Ponty tenutosi presso il celebre istituto parigino: la pubblicazione in esame è infatti preceduta dall'apparizione de *Le monde sensible et le monde de l'expression* (risalente al 2011); e di *Recherches sur l'usage littéraire du langage* (del 2013): entrambi gli insegnamenti hanno avuto luogo durante l'anno accademico precedente (1952-1953).

Il testo si compone di cinque macrosezioni: esso si apre con un ricco *Avant-propos* curato da Louisa Andén ("Pour une phénoménologie du langage: le primat ontologique de la parole"); cui seguono le "Notes préparatoires du cours", appunti raccolti orientativamente prima del dicembre del 1953, stando alle tracce di redazione dell'autore stesso; il "Projet et plans de cours", sorta di rielaborazione più schematica delle argomentazioni già esposte nel paragrafo precedente, sebbene più chiara da un punto di vista espositivo; le "Notes de travail", ovvero brevi escursioni merleau-pontyane circa tematiche ritenute degne di un ulteriore approfondimento (e che vengono effettivamente riprese nelle opere pubblicate); e si conclude con la *Postface* di Franck Robert, "Vers l'ontologie", la quale tenta di ricondurre le ricerche di Merleau-Ponty sulla fenomenologia del linguaggio alle indagini seguenti, che riguardano

la grande questione ontologica della carne, enucleata nei cicli seminariati degli anni seguenti (la carriera di conferenziere si interromperà bruscamente solo a causa della prematura morte del filosofo francese, sovrappiunta nel maggio del 1961).

Nonostante i riferimenti bibliografici spesso impliciti, le annotazioni e le abbreviazioni talvolta frettolose e trascurate – puntualmente rimaneggiate dai curatori –, il frequente ricorso a cruciali notazioni assenti nel corpo centrale del testo e recuperate *en marge*, nonché il carattere generalmente febbrile che contraddistingue la preparazione ad un'intensa fase di scrittura, l'argomentazione che accompagna l'esposizione è sufficientemente precisa ed è possibile perciò seguirla con relativa agevolezza. Decisamente più impegnativa, a confronto e a titolo di esempio, è (e resta), viceversa, la lettura del testo delle *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, che pure è più breve e decisamente meno articolato sul piano concettuale.

L'oggetto di studio del corso è un'attenta analisi delle facoltà di "parola", la fondamentale relazione con l'altro. La parola è la "realizzazione" particolare e spesso inconsapevole in grado di trasformare l'interezza di una "lingua", abituale e costituita. La lingua è allora il frutto del contributo di più attori sociali, i quali concorrono ad edificarla nel corso del tempo. Per mezzo dell'esercizio della parola, delle sue particolarità "istituenti", la lingua è portata ad evolversi, a superare i propri significati più desueti, verso sorprendenti innovazioni di senso (pp. 49-50, 61). La parola rappresenta la "volontà di [ri]prendere la lingua in quanto essa è implicata nell'operazione vivente [*opération vivante*] di parlare" (p. 74), è ciò "che ricrea il suo senso" (p. 87), in breve, la parola è "azione" (p. 101).

Ma non si tratta solo di questo: il rapporto caratterizzante la "parola" e la "lingua" non concerne unicamente la distinzione imposta dalla linguistica saussuriana. Esso coinvolge bensì una pluralità sempre maggiore di nessi ed equivalenze causali più complesse, messe in luce dagli stili teorici della *Gestalttheorie*, richiamata in più *loci* dell'opera merleau-pontyana. Ecco che allora la diade composta da parola e lingua può essere opportunamente accostata a quella di "figura" e "fondo" (p. 133), di passato della "tradizione" o "sedimentazione" e di presente di "riattivazione" (p. 128).

Lo studio della parola è quindi affrontato secondo una molteplicità di punti di vista: dalla definizione di "valore" linguistico, commutato da Saussure ed emergente per contrapposizione rispetto alla "totalità" dei rimanenti valori linguistici di "fondo", i quali restano silenti o "latenti"

all'orizzonte di senso, si passa all'ingresso per "sovrainvestimento" dell'infante nel mondo parlato dei significati (pp. 109-10), secondo una lettura prettamente psicanalitica, sino a giungere all'apprezzamento della letteratura di Marcel Proust, cui è dedicata la seconda metà del corso. Nondimeno, la commistione di così tanti orientamenti e criteri di studio, se da un lato è fonte di notevole interesse critico, dall'altro solleva qualche interrogativo concettuale.

L'argomentazione del corso, infatti, che si vorrebbe nitidamente divisa in tre momenti, secondo quanto espresso da Andén nell'*Avant-propos* – il primo dedicato allo studio della linguistica; il secondo all'afasia e all'acquisizione del linguaggio; il terzo al commento (invero il più ricco tra quelli offerti nei *Cours*) dell'opera proustiana – cela in realtà insidie teoriche ben maggiori. Esse sorgono in virtù dell'intreccio e dell'interrelazione che le questioni sollevate richiedono per introdurre le reciproche spiegazioni, le quali non si lasciano infine ricondurre a facili riduzioni tematiche.

È il caso, a illustrazione di questo peculiare carattere del testo, che lo rende specificamente accattivante per un lettore più smaliziato, della comprensione diacritica del legame che unisce *langue* et *parole*: tale parametro è altresì efficacemente utilizzato al fine di cogliere la natura delle condotte patologiche nei soggetti afasici (pp. 119-20, 128, 133). Nei comportamenti di questi pazienti, appunto, viene infelicemente meno – sulla scorta delle evidenze apportate dalle ricerche contemporanee – un "potere di differenziazione, di articolazione", una *diachrisis*, vale a dire "una certa maniera di rapportarsi con il mondo" (p. 252).

Allo stesso modo, ovvero secondo lo stesso procedimento argomentativo, si può commentare il "fallimento" cui può incorrere il bambino nella mancata transizione dal "narcisismo [...] che è indistinzione, prossimità assoluta, al rapporto [che si adempie] attraverso il senso, [questa volta] mediato, che suppone [l'esistenza di] un altro [*autrui*] che parla ed io che lo ascolto" (p. 108). Il bambino la cui modalità di "comunicazione resta gesticolazione lateralmente compresa e non [invece] comunione nel concetto, [ovvero una] solitudine che è angustiata dalla presenza dell'altro [*travaillée par autrui*]" è studiato difettivamente, diacriticamente rispetto agli strumenti comunicativi adoperati dal coetaneo che, per "identificazione più profonda", è stato al contrario capace di sancire uno "scarto" tra due opzioni differenti e forse complementari di partecipazione alla vita del linguaggio (pp. 108-9).

Un ultimo esempio concerne il superamento del dualismo jakobsoniano che divide "giudizio" e "materiale linguistico in sé" (pp. 117-8),

che Merleau-Ponty attribuisce al lavoro dello psichiatra tedesco Kurt Goldstein. Nella definizione della crescita di una struttura unitaria, di un “organismo” parlante, il quale incarna uno speciale “rapporto con il mondo”, Goldstein è portato a riconoscere l’esistenza di *Gestaltungen* che regolano l’interazione dell’insieme dei fonemi. Tali fenomeni linguistici non appaiono “facili” o “difficili” da riprodurre ed acquisire per se stessi, ad esempio per il bambino che, per “deflazione”, abbandona il balbettio per assumere pressoché definitivamente le “forme” più mature del linguaggio “sensato”, ma lo sono in virtù di una duplice configurazione che deve essere riconosciuta e presa in carico dal soggetto parlante.

L’aspetto senz’altro più nevralgico del corso però, è la connessione che il filosofo francese riconosce alla parola e al pensiero, ed infine alla lingua parlata in relazione a quella scritta. Al rigetto della metafisica del “pensiero di sorvolo”, alla ferrea critica al soggetto costituente di retaggio cartesiano, Merleau-Ponty accompagna la ricerca di una nuova idealità, di una rinnovata giustificazione dei contenuti concettuali che sappia ammettere le specifiche virtù “performative” della parola e del linguaggio che a questi si affiancano (pp. 179, 189). Tale indagine lo conduce allo studio delle strutture minime che strutturano l’esperienza umana del mondo sensibile, nonché alla testimonianza della straordinaria ricchezza del *medium* linguistico.

Allo stesso tempo, pur nella convinzione che il “campo del linguaggio abbia la stessa struttura del campo dell’esperienza [muta]” (p. 123), maggiori sono le riserve che l’autore mantiene nel merito della riconosciuta uguaglianza tra linguaggio parlato e scritto. Se, per principio, il linguaggio scritto spinge “al massimo spolvero [*jusqu’au luxe*] la differenza fisiognomica, il significato indiretto attraverso lo strumento [*moyen*] diacritico, che è l’essenza del linguaggio parlato” (p. 131), ugualmente la parola scritta assume, nel proseguimento dell’argomentazione, uno spessore teorico differente.

Infatti, chiarisce Merleau-Ponty, scrivere consiste in “uso molto particolare della parola. [È] [c]iò che la parola diventa quando essa è forma d’esistenza totale, quando si sovrainveste [*s’y surinvestit*]”. L’attitudine assunta dallo scrittore, continua il filosofo, “rappresenta una funzione propria, accettabile dagli altri [che scrittori non sono, *ndr*], che parlano e ricercano l’espressione, ma quale? [II] [I] linguaggio integrato alla vita o la vita al linguaggio oppure [questi due] concentrici, ma distinti” (p. 135).

Ancora, Merleau-Ponty seguita poco dopo, più cripticamente, “[s]crivere è come parlare [*écrire, c’est bien parler*] [...]”. C’è una continuità – i

poteri [*les pouvoirs*] della letteratura non sono di altra sorta rispetto a quelli della parola: [ovvero quelli di] disegnare un rapporto preoggettivo nei confronti dell'altro e del mondo [...]. Nonostante ciò la domanda [circa quest'affinità, ndr] rimbalza [*rebondit*] poiché lo scritto si fa comprendere e accettare più facilmente rispetto alla parola. Ci sono dunque dei poteri che la scrittura non ha. [...] In cosa consiste il potere d'espressione del libro? È della stessa natura di quello della parola, ma è la parola consegnata [*délivrée*] alla presenza dell'altro, o piuttosto, dal momento che c'è sempre un allocutore, si tratta della parola [rivolta] a un'altra[,] ricreata[,] e che l'allocutore possa comprendere [*parole à une autre recrée et qui puisse comprendre*]" (p. 148).

Secondo quest'ultimo rispetto, la parola scritta detiene il notevole privilegio di aver sempre in vista la relazione con un'alterità che non si può trascurare: la parola scritta è uno sguardo sempre, per sua natura, intenzionale. Da questo punto di vista, l'esempio proustiano è quanto mai prezioso. È proprio la "letteratura" di Proust che ha il potere di rendere le "idee comunicabili" (p. 150), la trasmissione della comunione di un'idea comunque "apparentata al percepito [*apparenté au perçu*]" (pp. 162-3) e non di un'essenza separata, "sradicata" (p. 152) dal contesto percettivo dal quale emerge. Nella prosa proustiana Merleau-Ponty ritrova la facoltà di "svelare il mondo vissuto, [di] rendere universale il contatto muto e rigorosamente individuale con l'altro e le cose" (p. 173). La funzione propria della letteratura è quella concernente la "costituzione di equivalenti spirituali [*équivalents spirituels*] delle 'impressioni' [viceversa sensibili, ndr] che sono contatto totale, vitale, di noi con il mondo (e dunque mistero della trascendenza)" (pp. 178-9, 183).

È proprio questo carattere misterioso a sancire la somma teorica raggiunta dal testo proustiano ma anche, ad un tempo, a tradire una certa insoddisfazione della lettura offerta da Merleau-Ponty a questo proposito. Nell'ammettere una definizione di parola come "trascendenza" (pp. 142-3), come distanza che separa il soggetto dal resto delle cose che lo circondano, lo scrittore francese decreta l'esistenza di uno spazio inabitato ed incolmabile che lo divide dall'altro, divenuto ormai polo irraggiungibile. Significativa è la relazione che Marcel Proust intrattiene con Albertine Simonet, una delle *jeunes filles* incontrate a Balbec. Ella incarna la figura della "[p]assività pura" (pp. 146, 149-50): Albertine è infatti unicamente in grado solo di "rispondere, di offrirsi alle attenzioni dell'innamorato che pur rifugge, non concedendosi mai completamente. Albertine è la "cosa restia [*chose rétive*]", allo sguardo, è la cosa che fugge (pp. 171-7, 214).

Nell'accettazione dell'altro come "emblema", e non come coscienza libera, Proust rinuncia al suo pieno possesso "intellettuale": l'altro resta insaziabilmente trascendente, misterioso (pp. 193, 196). *Autrui* è recuperato dall'autore solo in un secondo momento, a distanza di tempo, nella "solitudine" della memoria e nell'operazione immobilizzante della scrittura, sorta di difesa dell'autore, rifugio che è risposta infelice all'esclusione imposta dalla trascendenza, al mancato dominio sulle cose (pp. 186, 191). Gli altri sono presentati "attraverso i loro legami con quella o quell'altra esperienza fondamentale che continua a modificarli [*qui continue de les travailler*]" (p. 170), ovvero nella loro solitudine, proprio come quei soggetti patologici che, analizzati nella sezione precedente, non erano in grado di stabilire un rapporto sano ed equilibrato, pienamente maturo, con l'alterità "rispondente" cui li rapportava il linguaggio sensato. È proprio secondo la delicata dialettica che si gioca tra "sublimazione" e "guarigione" (p. 192), tra l'"espressione" ed il suo mascheramento, che sarebbe opportuno riscoprire la natura dei deperibili legami della trascendenza tra il soggetto e le cose e, più in generale, studiare ogni rapporto con una più raffinata forma di comunicazione, come l'esperienza del linguaggio scritto sembra suggerire.

Riccardo Valenti

Recensione

Theodor W. Adorno, Ernst Krenek, *Briefwechsel 1929-1964*

a cura di C. Maurer Zenck, Berlino, Suhrkamp, 2020, pp. 484.

"Die Zeitläufe haben die Kurven unserer Lebensbahnen hyperbolisch in scheinbar entgegengesetzte Richtungen gebogen. Das Bewußtsein aber menschlicher Nähe, grundlegenden gegenseitigen Verstehens und wirklicher Freundschaft ist geblieben" (p. 444). Con queste parole, in occasione della prima pubblicazione del loro carteggio nel 1974, Ernst Krenek tratteggiava il legame pluridecennale che lo aveva unito a Theodor W. Adorno. Ora, a distanza di più di quarant'anni ne compare un'interessantissima nuova edizione – attualmente disponibile solo in lingua tedesca –, curata da Claudia Maurer Zenck, che si inserisce come primo volume nella raccolta dei *Musikalische Briefwechsel*, nell'ambito della più ampia collezione adorniana *Briefe und Briefwechsel (Band 6)*. Questa seconda edizione, pertanto, si presenta come necessario ampliamento e

revisione della precedente, resasi inevitabilmente obsoleta con il ritrovamento di ulteriori materiali già a partire dal 1977: non solo nuove lettere, integrate nello sviluppo cronologico della corrispondenza, bensì anche vari documenti contenutisticamente a essa affini, pubblicati in appendice. Il volume nel suo complesso ha potuto godere, inoltre, di un più ricco e preciso apparato di note a opera della curatrice, che fornisce un supporto prezioso con informazioni aggiornate su biografie, bibliografie ed eventi, per orientarsi al meglio all'interno del testo.

Il presente carteggio testimonia l'evoluzione del rapporto di amicizia e complicità intellettuale tra Adorno e Krenek, uno dei più significativi per la storia e la teoria della *Neue Musik* novecentesca. Il loro primo incontro avvenne a Kassel nel 1923 presso il *Tonkünstlerfest des Allegemeinen Deutschen Musikvereins*, dove all'esecuzione della Seconda Sinfonia op. 12 di Krenek, al tempo poco più che ventenne, assistette un giovanissimo Adorno, che ne restò profondamente impressionato. Come giustamente sottolinea Maurer Zenck (p. 450), sebbene sia lecito supporli, di contatti più stretti tra i due purtroppo non restano documentazioni anteriori all'aprile 1929: proprio a quest'altezza, con la risposta di Adorno a una lettera perduta di Krenek, si inaugura la corrispondenza a oggi conservata, che complessivamente consta di ben settantatré lettere, dando conto di un arco temporale fino al 1964. La frequenza di tale scambio deve aver subito l'influenza di numerosi fattori, tra cui sicuramente lo smarrimento, nel frattempo, di eventuali ulteriori scritti: purtroppo, sono stati soprattutto la distanza geografica e i diversi esiti professionali ad aver giocato un ruolo fondamentale nello scandire il ritmo di una relazione che negli anni 1934/36 conobbe la sua più alta intensità, negli ultimi tempi, invece, un certo raffreddamento. Ciononostante, a un allontanamento definitivo non si giunse mai, come attestano anche le sentite condoglianze a Gretel Adorno per la prematura scomparsa del marito (p. 303).

Attraverso questa corrispondenza, al lettore sono offerti ricchi spunti di riflessione che abbracciano i numerosi temi dibattuti: dalle discussioni sulla sociologia della musica, a quelle sulle tecniche compositive, senza tralasciare momenti di carattere più privato, fornendo, al momento, una delle più varie ed estese panoramiche sul legame tra Adorno e Krenek. La produttività e profondità della loro intesa si rende evidente non solo nella forma epistolare, che talvolta rasenta la precisione e la complessità saggistiche, bensì anche nel continuo gioco di reciproche dediche e mutue recensioni, che costituiscono una cospicua componente della presente edizione. A dispetto delle divergenze intellettuali, che immanca-

bilmente alimentavano i loro dibattiti, ciascuno ha sempre trovato nell'altro un interessante e valido interlocutore: il temperamento critico e puntuale di Adorno, veicolato dalla sua fenomenale eloquenza, si imponeva a Krenek come costante ripensamento perfino delle sue tesi più certe (p. 443). Viceversa, quest'ultimo godeva presso il filosofo francofortese della fama di essere uno dei più talentuosi compositori europei nell'ambito della musica moderna, in grado di misurarsi con sempre nuove fatiche stilistiche (p. 423). Perciò Adorno, fino almeno agli anni Cinquanta, ha continuato a occuparsi analiticamente e con interesse dell'opera dell'amico, come testimoniano molteplici saggi e recensioni a riguardo.

Il centro intorno al quale ruota l'intero volume resta, dunque, l'esperienza musicale avanguardistica, tanto nei suoi aspetti teorici, quanto pratici. Con quest'ultima dicitura si intendono sia riflessioni prettamente tecniche, legate all'attività compositiva esercitata da entrambi; sia comunicazioni con scopi organizzativi: la loro collaborazione in progetti di svariata natura – da trasmissioni radio e concerti, a riviste e articoli – è tema epistolare ricorrente, che permette di venire a conoscenza anche di abbozzi di programmi poi irrealizzati. Altre pagine ancora (per esempio, p. 109 ss.) sono dedicate interamente a chiarimenti tecnici, relativi a spartiti composti dall'uno o dall'altro, o a indicazioni per la selezione di interpreti (come a p. 103) e per l'esecuzione di determinate opere (tra le tante p. 143): di alcune di queste è, inoltre, possibile seguire gli stati di avanzamento grazie ai periodici aggiornamenti epistolari, come nel caso del *Karl V* di Krenek.

La loro interazione non si limitava a una concreta prassi musicale, bensì si impegnava contestualmente anche in dissertazioni teoriche sullo statuto della musica moderna. Non potendo enunciare singolarmente il contenuto di ciascun scritto, si procederà illustrando i nuclei tematici più dibattuti e significativi. La questione cardine è rappresentata ovviamente dall'atonalità, relativamente alla quale si dispongono soprattutto considerazioni adorniane, in cui si avversa l'interpretazione della musica dodecafonica come mera sostituta di quella tonale (p. 11). Quella è, piuttosto, il risultato di una dialettica musicale immanente, che non aspira in nessun modo a porsi come canone obiettivamente valido – a oggi per di più impossibile – del comporre (p. 12). Come ha ben mostrato Schönberg, si tratta di dar corso a un'articolazione dialettica attraverso il ribaltamento di un estremo nell'altro, senza acquietarsi in una facile posizione mediana (p. 89 ss.). D'altra parte, avvalersi di una tale tecnica compositiva non è da imputare a un qualche arbitrio dell'artista, ma ri-

sulta essere l'unica via ancora percorribile dopo il decadimento storico e irrevocabile della tonalità (p. 10). Sorge così la necessità di riflettere propriamente sulla concezione di materiale musicale, che vede schierati i due corrispondenti su fronti discordanti. Da un lato, infatti, Adorno insiste sul rifiuto di una qualsiasi determinazione del materiale come mera materia naturale, reputandolo, invece, storicamente e socialmente mediato: esso è – secondo una terminologia hegeliana – il soggetto-oggetto del comporre (pp. 52-53). Questo gli concede, di conseguenza, una seppur relativa autonomia, che Krenek, invece, rifiuta, in quanto essa farebbe del materiale una potenza magica (p. 26). Le divergenze tra i due si acuiscono, poi, se si considerano le conseguenze che le rispettive posizioni sul materiale musicale esercitano sul ruolo del compositore stesso. Intendendo quello come l'insieme dei mezzi di espressione musicali, Krenek non lo ritiene in sé già formato, bensì una pura possibilità del formare a disposizione dell'artista, che, a questo punto, pur essendo immerso nel processo storico, può decidere in piena libertà e indipendenza sul materiale stesso: la volontà di espressione individuale è, pertanto, sconfinata (p. 335 ss.). Di diverso parere sembra essere Adorno, che rintraccia la libertà del compositore non in un'incondizionata attività creatrice, ma, al contrario, nel più stretto contatto con il materiale, che gli si presenta in una certa misura già preformato: solo nel necessario dar corso alle richieste materiali dell'opera, in un movimento dialettico di passività e attività, l'artista può dirsi concretamente libero (p. 320 ss.).

In modo altrettanto impegnato, i due intellettuali si sono confrontati sul rapporto tra società e arte, con principale riferimento alla musica. A riflessioni di stampo sociologico Krenek confessa di essere stato introdotto grazie alla frequentazione di Adorno (p. 353), elaborandole in svariate pubblicazioni. Che la musica, in quanto prodotta nella società, abbia anche una funzione sociale è una deduzione accolta da Krenek senza particolari difficoltà; ciò che, invece, recrimina al filosofo francofortese è di aver talvolta considerato la musica esclusivamente nel suo fattore sociale: a suo parere, se la si vuole davvero afferrare, occorre analizzarla come ragion d'essere di se stessa (pp. 39-40). In realtà, Adorno è ben consapevole della parzialità dell'approccio imputatogli e dell'erroneità di decidere della qualità di un'opera d'arte a partire da relazioni sociali. Lo scopo adorniano è piuttosto quello di mostrare come, solo sulla base della qualità estetica di un'opera, la questione sociale possa essere posta in modo significativo (p. 48). Simili disallineamenti si constatano anche relativamente al carattere di merce che, per entrambi, oggi l'arte senza dubbio possiede. Krenek, tuttavia, sostiene che non sia stato il ca-

pitalismo a renderla tale: le creazioni artistiche erano già oggetti di scambio, ma l'avvento del sistema capitalistico, nel trasformare l'uomo, ha sradicato ogni suo desiderio di prodotti spirituali, distruggendo di fatto la sua dignità e impendendo ai creatori di un'arte ormai isolata di vivere della loro attività (p. 40). Non esattamente coincidente la posizione adorniana: non è, infatti, la mera possibilità di essere scambiata ad assegnare alla musica – e all'arte in generale – un carattere di merce, bensì è l'astrattezza e la reificazione che questo stesso scambio assume nell'epoca capitalistica a decretarlo. Il carattere di merce dell'arte e la distruzione della dignità umana non sono altro che gli indivisibili lati – rispettivamente oggettivo e soggettivo – del capitalismo, in quanto totalità di un processo sociale basato sull'identificazione di astratti quantitativi di lavoro con unità di scambio (p. 49).

Come si è potuto notare, la ricchezza dei materiali e la varietà dei temi discussi giustifica ampiamente l'attenzione che dovrebbe sempre essere dedicata a questa tipologia di fonte: sebbene sconti i disagi di un'ineliminabile frammentarietà, la presente corrispondenza offre formulazioni di una chiarezza espositiva spesso negata nelle opere a stampa e approfondimenti del tutto inediti, che la rendono uno strumento di indagine estremamente prezioso.

Elettra Villani

© 2021 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.