

# Una lama

## Critica, forma, totalità

Stefano Ercolino

Il vero è altrove: e aspetta di essere amato, viene e va, come il mattino che per noi prega il giorno.  
Franco Fortini

### I.

Come ha recentemente ricordato Franco Moretti in *Un paese lontano*,<sup>1</sup> quando Benjamin presentò il saggio *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire* alla «Zeitschrift für Sozialforschung», Adorno lo rifiutò, ritenendolo non all'altezza delle capacità del suo autore e del potenziale del progetto. Nella lettera a Benjamin del 10 novembre 1938, Adorno lamenta il modo in cui Benjamin mette «brutalmente e grossolanamente» in relazione il «mondo baudelairiano della forma [...] con le necessità della vita».<sup>2</sup> D'accordo con Horkheimer, Adorno trova «metodologicamente infelice», da parte di Benjamin, «il fatto di interpretare in chiave “materialistica” singoli tratti evidenti dell'ambito sovrastrutturale», e di «stabil[ire] una loro relazione immediata e addirittura causale con tratti corrispondenti della struttura»: è solo attraverso «la mediazione nel *processo globale*» che è possibile determinare materialisticamente i caratteri culturali (*Lett*, p. 364).

---

<sup>1</sup> F. Moretti, *Un paese lontano. Cinque lezioni sulla cultura americana*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 8-9.

<sup>2</sup> W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, raccolte da G. Scholem e Th.W. Adorno, trad. it. di A. Marietti e G. Backhaus, Torino, Einaudi, 1978, p. 364; d'ora in avanti *Lett* (qui come altrove, le traduzioni sono state talvolta in parte modificate per una maggiore aderenza all'originale).

Hegelianamente parlando, quella di Benjamin è per Adorno una dialettica debole, priva dell'elemento chiave della mediazione; una dialettica mal concepita perché sistematicamente orientata a «riferire immediatamente i contenuti pragmatici di Baudelaire a tratti affini della storia sociale del suo tempo»: «[p]er quanto le poesie che Baudelaire ha dedicato al vino», spiega Adorno, «possano essere motivate dall'imposta sul vino e dalle *barrières*, il ricorrere di quei motivi nell'opera di Baudelaire è determinabile unicamente sulla base della tendenza sociale ed economica globale dell'epoca, ossia, [...] attraverso l'analisi della forma di merce nell'epoca di Baudelaire» (Lett, p. 363).

Non è una semplice questione di metodo per Adorno. Si tratta di un deficit teorico che ha importanti ricadute sul contenuto: «L'astensione dalla teoria», chiarisce, «agisce sull'empiria. Le imprime da una parte un ingannevole carattere epico [*einen trügend epischen Charakter*], e dall'altra priva i fenomeni, appunto in quanto percepiti solo soggettivamente [*als eben bloß subjektiv erfahrene*], del peso reale che hanno in termini di filosofia della storia» (Lett, pp. 364-365). Secondo Adorno, questo pone il lavoro di Benjamin «all'incrocio tra magia e positivismo [*am Kreuzweg von Magie und Positivismus*]», in un «luogo stregato [*verhext*]» (ivi, p. 365), dove l'oggetto del discorso finisce con l'essere «consumato dalla propria aura [*von der eigenen Aura verzehrt*]» (ivi, p. 362).

Moretti ha ragione nel difendere Benjamin dal rigore dialettico di Adorno, affermando che ogni opera possiede degli «elementi dotati di autonomia, che possono tranquillamente essere isolati e analizzati in sé e per sé», e facendo giustamente notare che «non è un caso che quel che attrae la nostra attenzione e si fissa nella memoria operi di solito ad una scala ben più ridotta della struttura complessiva di un'opera, come la “petite phrase” di Vinteuil per Swann, o il “petit pain de mur jaune” di Vermeer per Bergotte». <sup>3</sup> Adorno ha infatti torto dal punto di vista del metodo, e non solo per i motivi indicati da Moretti, dal momento che, come vedremo tra un attimo, il modo “magico” di procedere di Benjamin in *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire* non è emendabile mediante un corretto uso della teoria e della dialettica. Tuttavia, Adorno si rende lucidamente conto delle conseguenze del modo benjaminiano di procedere, della tendenza, cioè, all'epicizzazione, alla soggettivizzazione, e all'“auralizzazione” dei fatti letterari.

Alle soglie del decisivo avvicinamento al marxismo, nel pieno del suo ciclo di produzione germanistica, Benjamin già concepiva senza

<sup>3</sup> F. Moretti, *Un paese lontano* cit., p. 9.

mezzi termini la critica come una sorta di attività magica. Nel saggio del 1922 sulle *Affinità elettive* di Goethe, in una famosa distinzione di metodo tra critica e commento, Benjamin dichiara apoditticamente: «La critica cerca il contenuto di verità di un'opera d'arte [*den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks*], il commento il suo contenuto reale [*seinen Sachgehalt*]». <sup>4</sup> Il critico è come un paleografo [*Paläograph*] «davanti a una pergamena il cui testo sbiadito è ricoperto dai segni di una scrittura più forte che si riferisce a esso. Come il paleografo deve cominciare dalla lettura di quest'ultima, così il primo atto del critico deve essere il commento». <sup>5</sup> Ma, soprattutto, il critico è come un *alchimista* in grado di rivelare il contenuto di verità di un'opera, la sua portata filosofica, ciò che la mantiene viva nel tempo:

Se si vuol concepire, con una metafora, l'opera in sviluppo nella storia come un rogo, il commentatore gli sta davanti come un chimico, il critico come l'alchimista [*so steht davor der Kommentator wie der Chemiker, der Kritiker gleich dem Alchimisten*]. Se per il primo legno e cenere sono i soli oggetti della sua analisi, per l'altro solo la fiamma custodisce un enigma: quello di ciò che vive [*bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen*]. Così il critico cerca la verità la cui fiamma vivente continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto. <sup>6</sup>

A differenza del Benjamin di «*Le affinità elettive*» di Goethe, per il Benjamin materialista eretico del 1938 gli aspetti particolari di un'opera letteraria sono ormai da considerarsi pienamente come evidenze sensibili di processi storici e culturali che li trascendono e ne sono, al contempo, il fondamento. Sono squarci attraverso cui scorgere la *totalità sociale* e darle voce; sono «immagin[i] dialettic[he] [*dialektische Bild(er)*]», «dialettica in condizione di arresto [*Dialektik im Stillstand*]»: <sup>7</sup> rivelazioni fulminee del divenire storico «in una costellazione satura di tensioni [*in einer von Spannungen gesättigten Konstellation*]». <sup>8</sup> Eppure, dal 1922 al 1938, la sostanza non cambia: compito della critica è trascendere il dato concreto dell'opera e proiettarlo in un altrove di senso radicalmente altro rispetto a essa. Il compito della critica è, sostanzial-

<sup>4</sup> W. Benjamin, «*Le affinità elettive*» di Goethe [1922], trad. it. di R. Solmi, in Id., *Opere complete*, a cura di E. Ganni, vol. 1, *Scritti 1906-1922*, Torino, Einaudi, 2008, p. 523.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 524.

<sup>7</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi* [1927-1940], trad. it. di R. Solmi et al., in Id., *Opere complete cit.*, vol. 9, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 14.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 534.

mente, quello che Lukács assegna alla forma-saggio moderna: parlare di letteratura, arte, musica, ecc., anche e soprattutto per parlare di *qualcos'altro*<sup>9</sup> – un parlare di qualcos'altro che, all'interno di una certa tradizione critica hegel-marxista, ha di fatto spesso coinciso con il tentativo di imbastire un discorso sulla totalità.

Quello di leggere la totalità in un'opera letteraria o in una parte di essa, è infatti il gesto fondamentale di gran parte della sociologia della letteratura di orientamento marxista – *inclusa* quella di Adorno, – non solo di quella creativamente flessa e fortemente metaforica di Benjamin;<sup>10</sup> un gesto che, sì, presuppone una sorta di pensiero magico da parte del critico.

## II.

Hegel: «In modo interamente diverso stanno invece le cose nei riguardi del *romanzo*, la moderna epopea *borghese* [*der modernen bürgerlichen Epopöe*];<sup>11</sup> Lukács: «Ogni forma è la risoluzione di una dissonanza fondamentale dell'esistenza [*Jede Form ist die Auflösung einer Grunddissonanz des Daseins*];<sup>12</sup> Moretti: «Se dunque la gioventù acquista la sua centralità simbolica, e nasce la grande forma del romanzo di formazione, la ragione è che si deve [...] dare un senso *alla modernità*. Romanzo di formazione come “forma simbolica” della modernità», quindi.<sup>13</sup>

Storicamente, la critica e la teoria d'ispirazione hegeliana e marxista hanno costantemente guardato alle forme letterarie come a oggetti d'analisi privilegiati.<sup>14</sup> In maniera più o meno esplicita e secondo gradi

<sup>9</sup> «Il saggio moderno non parla né di libri né di poeti. [...] 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 per... [*bei Gelegenheit von...*] [...] 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 inizio, come trampolino di lancio [*es nur als Anfang, als Sprungbrett benutze*]; G. Lukács, *L'anima e le forme* [1911], trad. it. di S. Bologna, Milano, SE, 2002, pp. 33-34.

<sup>10</sup> Cfr. M. Jay, *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1984.

<sup>11</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica* [1818-1829], trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi, 1997, vol. 2, p. 1223.

<sup>12</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo* [1914-1915], a cura di G. Raciti, Milano, SE, 2004, p. 54.

<sup>13</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione* [1986], Torino, Einaudi, 1999, p. 5.

<sup>14</sup> Cfr. F. Jameson, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo* [1971], trad. it. di R. Piovesan e M. Zorino, Napoli, Liguori, 1975.

diversi di complessità, le forme sono state concepite come macchine del tempo, istantanee di una particolare totalità sociale; sistemi simbolici e spazi di tensione in cui ipotesi di mondo divergenti entrano in conflitto o in risonanza, cristallizzando, sul piano estetico, determinate contraddizioni dello sviluppo storico. Nella sua *Teoria estetica*, Adorno sintetizza perfettamente la questione: «Gli antagonismi irrisolti della realtà [*Die ungelösten Antagonismen der Realität*] si ripresentano nelle opere d'arte come i problemi immanenti della loro forma [*als die immanenten Probleme ihrer Form*]. Questo [...] determina il rapporto dell'arte con la società [*Das (...) definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft*]».<sup>15</sup>

Per sgombrare il campo da equivoci, chi scrive è completamente d'accordo con Adorno. Tuttavia, ci si potrebbe legittimamente domandare: perché proprio la forma dovrebbe essere la categoria fondamentale per lo studio dell'opera letteraria e per la decodifica del suo significato sociale? Perché proprio la forma letteraria sarebbe il luogo d'elezione in cui andare in cerca della totalità? In fin dei conti, per quale motivo il romanzo dovrebbe essere la «moderna epopea borghese», ogni forma «la risoluzione di una dissonanza fondamentale dell'esistenza», e il romanzo di formazione la «“forma simbolica” della modernità»? Per quale ragione *intrinseca*, cioè, alla natura, rispettivamente, del romanzo, delle forme in generale, e del romanzo di formazione? Non è semplice rispondere a queste domande. Di fronte alla realtà concreta di un'opera come il *Wilhelm Meister* di Goethe, o del genere “romanzo di formazione”, sostenere che quest'ultimo sia la «“forma simbolica” della modernità» è il risultato di un processo di attribuzione di significato molto particolare, di un cortocircuito a dir poco *strabiliante* fra spinte interpretative autonome ed eteronome rispetto all'oggetto d'analisi. Si tratta di un salto mortale concettuale che spinge la critica *oltre* il piano ermeneutico, e che è utopicamente sostenuto da una *doppia fiducia*: nella capacità del critico di *spiegare* il perché delle cose (perché una forma emerge, si evolve in un certo modo, muta, o scompare); e nei principi che, nel tempo, hanno sancito per il critico un mandato intellettuale di questo tipo, un mandato intellettuale di tipo esplicativo. Ci troviamo dinanzi, cioè, a uno spettacolare avvita-mento del pensiero, garantito certamente da una lunga e nobilissima tradizione critica, ma che, a ben vedere, mostra un carattere “magico” e dogmatico, in quanto fondato su un convincimento che viene *prima*

<sup>15</sup> Th.W. Adorno, *Teoria estetica* [1970], a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, pp. 9-10.

dell'analisi, su un assioma che si può fare proprio o respingere, ma mai veramente falsificare: che il contenuto sociale profondo delle opere letterarie sia solo la forma a rivelarlo.

Ebbene, ammesso che le cose stiano effettivamente così, ci si potrebbe comunque dire: e allora? E se, paradossalmente, fosse proprio questo carattere "magico" e dogmatico la forza e il fascino più grande della sociologia delle forme letterarie?

### III.

All'inizio del Capitolo XIII di *Gli indifferenti* di Moravia, Michele esce di casa per andare da Lisa. Incapace di vincere l'indifferenza che lo opprime, sente di doversi cimentare in un'«ultima prova della sua sincerità».<sup>16</sup> Michele pensa che basterebbe «un solo atto sincero, un atto di fede», per stabilire una scala di valori sulla cui base agire – da qui «l'importanza della sua visita a Lisa; se fosse riuscito ad amarla, tutto poi sarebbe stato possibile: odiare Leo e il resto».<sup>17</sup> Ma immediatamente il «suo spirito maligno»<sup>18</sup> prende a tormentarlo, portandolo a chiedersi con angoscia a cosa servirebbe, in fondo, essere capaci di sincerità. Immerso in questi pensieri, finisce davanti alla vetrina di un profumiere e d'un tratto «gli parve di capire a che cosa avrebbe portato la sincerità»:

nel mezzo della vetrina [...], tra uno scintillio biondo di bottiglie di acqua di Colonia a buon mercato, in cima ad una catasta di saponette rosee e verdoline, un fantoccio réclame attirava l'attenzione dei passanti; [...] aveva un volto immobile, stupido e ilare e dei grandi occhi castani pieni di fede candida e incrollabile; indossava un'elegante giacca da camera, [...] e senza mai stancarsi, senza mai lasciare quel suo sorriso, con un gesto dimostrativo passava e ripassava una lama da rasoio sopra una striscia di pelle; affilava. [...]

Gli parve di vedere se stesso e la sua sincerità; gli parve di ricevere da quel fantoccio sorridente la risposta alla sua domanda: «A che cosa servirebbe aver fede?» Era una risposta scoraggiante: «Servirebbe» significava il fantoccio «ad avere una lama, una felicità come la mia, come quella di tutti gli altri, di umile, stupida origine, ma scintillante... e poi l'essenziale è che rade».<sup>19</sup>

Schiacciato dalla disperante epifania negativa provocata dal fantoc-

<sup>16</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti* [1929], Milano, Bompiani, 2019, p. 223.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 231.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 232-233.

cio réclame, Michele svolta nella strada in cui abita Lisa. Naturalmente, l'«ultima prova della sua sincerità», la fallirà.

Nella palude del pluralismo euforico e sterilmente manierista che caratterizza il panorama della critica contemporanea – non solo di quella egemone, quella anglo-americana, – alcuni potrebbero avere l'impressione di un cinismo diffuso; l'impressione che, di convincimenti autentici alla base dell'attività critica e delle scelte di campo, di convincimenti non dettati, cioè, dalle più pure contingenze, o dalla particolarità più sfrenata degli interessi dei singoli, non ce ne siano molti, e che un modo di leggere la letteratura finisca quasi sempre per valere l'altro.<sup>20</sup> Clausole-feticcio di salvaguardia ampiamente e timorosamente condivise come il politicamente corretto,<sup>21</sup> più o meno rigide a seconda dei contesti, sono in grado, sì, di normare compulsivamente tanto l'etichetta quanto la sostanza della critica, ma per ragioni spesso esteriori rispetto sia alla realtà delle opere sia a quelli che dovrebbero essere gli scopi della critica.

In una sfera culturale come quella in cui oggi viviamo, una sfera culturale in cui il dominio della doxa è incontrastato, dopo lo sgretolamento dei presupposti storici e culturali che nella modernità avevano lungamente garantito il principio di autorità intellettuale; una sfera culturale in cui l'istituto della presa pubblica di parola si è svuotato di senso, e in cui il dibattito critico si svolge all'interno di più o meno microscopiche bolle dove, nel pressoché totale disinteresse della cultura *mainstream*, si consumano battaglie piccole e feroci, o indifferenze grondanti risentimento – secondo logiche narcisistiche o tribali, o all'ombra di malcelati complessi di subalternità culturale,<sup>22</sup> – il critico potrebbe facilmente scivolare in un'"indifferenza" non molto diversa da quella raccontata da Moravia. Con maggiore o minore disperazione di quella mostrata da Michele nel piccolo apologo che abbiamo un po' surrettiziamente estrapolato da *Gli indifferenti* – o, forse, senza disperazione alcuna, – il critico potrebbe cinicamente pensare che, in fondo, un metodo critico, una «lama», vale l'altro, e che l'unica cosa che conta è che quel metodo, quella «lama», in qualche modo funzioni, che «ra-

<sup>20</sup> Cfr. S. Ercolino, *GN-z11, la nostalgia del ghiaccio e la teoria della letteratura*, in «L'ospite ingrato», 5, 2019, pp. 85-94, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2020/08/5.5.-ERCOLINO.pdf> (ultimo accesso: 19/11/2021).

<sup>21</sup> Cfr. J. Friedmann, *Il politicamente corretto. Il conformismo morale come regime*, trad. it. di F. Nicola e P. Zanini, Milano, Meltemi, 2018.

<sup>22</sup> Cfr. G. Mazzoni, *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 27-31, 48-50; Id., *Democrazia e critica letteraria*, in «Le parole e le cose», 8 ottobre 2018, <http://www.leparoleelecose.it/?p=33925> (ultimo accesso: 19/11/2021).

d[a]»: che consenta, magari, di dire qualcosa di sensato a proposito di una certa opera o di un certo autore, o, più prosaicamente, che aiuti a farsi notare, a inserirsi all'interno di un dibattito alla moda, a fare carriera.

In un quadro di questo tipo, alcuni potrebbero pensare che la sociologia delle forme letterarie *non* sia una «lama» come le altre, poiché essa risponde a una visione *mitopoietica* e *utopica* ben precisa dell'attività e della funzione del critico: quella di qualcuno *costituzionalmente e tragicamente* chiamato a tentare di *costruire*, nonostante tutto e tra infiniti limiti e contraddizioni, un *discorso di verità* che trascenda il particolare dell'opera e si proietti nell'universale della storia. Si tratta di una visione della critica e della figura del critico forse inattuale, ma per alcuni ancora o – a seconda delle appartenenze generazionali – nuovamente desiderabile.

Le forme sono sofisticati e dinamici *schermi* multidimensionali sui quali il critico proietta e fa rivivere la fantasmagoria della storia. Attraverso la riflessione su di esse, egli *incanta* l'opera letteraria, ammantandola di un'aura favolosa. Il critico diventa così un *ventriloquo della totalità*, capace di creare, prima, e poi di far parlare il mondo *fuori* dal testo. Sarà pure, questo, un modo “magico” di procedere, ma un modo di procedere senza il quale il contenuto di verità sociale dell'opera letteraria, il suo rapporto con la totalità, *difficilmente si potrebbe ipotizzare e far risplendere*. È un'operazione intimamente *antinomica*, a metà strada tra «magia e positivismo», tra mistificazione e demistificazione, nella quale gioca un ruolo fondamentale l'esercizio della *libertà*, dell'*immaginazione* e della *creatività* del critico; un «critico centauro», secondo un'immagine fissata da Moretti in *Opere mondo*, o un critico «alchimista», come vuole invece Benjamin: «mezzo formalista, a occuparsi del come – e mezzo sociologo, a occuparsi del perché»,<sup>23</sup> sempre chiamato alla costruzione di mondi di senso, a una titanica attività *демиургica* oltre che ermeneutica.

La sociologia delle forme letterarie poggia, è vero, su qualcosa che somiglia molto a un atto di fede nel potere e in una certa funzione della critica; un atto di fede a partire dal quale, però, autori come Lukács, Benjamin, Adorno, Williams, Jameson, Moretti hanno scritto opere di grande capacità di persuasione e bellezza, tra le cui pagine si può sperare, almeno per un momento, di dare un ordine al tempo esplosivo della storia moderna e contemporanea e della vita psichica dell'indi-

<sup>23</sup> F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994, p. 8.

viduo che l'ha abitata o che la abita ancora. Perché ciò che più conta, almeno per alcuni, non è «avere una lama» – una qualsiasi, – come Michele immagina che il fantoccio réclame voglia suggerirgli, ma una «lama» che permetta di non smettere di credere che un discorso sulla totalità sia ancora possibile da parte della critica; un discorso sulla totalità che, certo, andrà declinato in modi sempre nuovi, ma che non dovrà mutare nell'audacia della concezione e nel carattere utopico dello slancio conoscitivo.