

Sinestesieonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Nino Arrigo

Letteratura e mito. Tra ermeneutica e complessità.

Abstracts

Allo stesso modo della relazione che intercorre tra mito e *logos*, anche la relazione tra letteratura e mito si distingue per il suo carattere retroattivo, per cui la letteratura è allo stesso tempo il produttore e il prodotto del mito. I due termini danno vita, insieme, ad un circolo ermeneutico. Il mito, dunque, è l'alfa e l'omega del fatto letterario, materia prima e prodotto finito a un tempo. Questo contributo propone un'analisi dei rapporti tra letteratura e mito alla luce dell'ermeneutica contemporanea, instaurando un inedito dialogo con il pensiero sistemico e complesso.

Similarly to the relationship between myth and *logos*, the link between literature and myth has a retroactive nature. The two terms start, together, a hermeneutic circle. Therefore, myth is the Alpha and the Omega of every literary fact; it is both the raw material and the finished product of literature. This paper muses on the relationships between literature and myth in the light of the contemporary hermeneutics, proposing a challenging dialogue between the systemic thought and the complex one.

Parole chiave
Parola chiave (Literature, myth, hermeneutics, complexity)

Contatti
arrigonino@gmail.com

1. Letteratura e mito.

Allo stesso modo della relazione che intercorre tra mito e *logos*, anche la relazione tra letteratura e mito si distingue per il suo carattere retroattivo, per cui la letteratura è allo stesso tempo il produttore e il prodotto del mito. I due ter-

mini danno vita, insieme, ad un vero e proprio sistema, la cui caratteristica sembra essere la “circolarità ricorsiva”.¹ Pertanto non si può che dar ragione a Brunel, quando sostiene che «il mito ci perviene sempre ammantato di letteratura e che esso è già, che lo si voglia o no, letteratura».²

Il mito, dunque, è l’alfa e l’omega del fatto letterario, materia prima e prodotto finito a un tempo.

Fin dalle sue origini, da quando Adamo – come sostiene Frye – sospeso il lavoro nei campi e ogni altro tipo di attività, ripensa con nostalgia al paradiso perduto,³ la letteratura si sviluppa di pari passo col rito e col mito.

È proprio dall’ “ozio adamitico”⁴ che trarrebbero dunque «origine il mito e l’utopia, i modi tipici della letteratura, e il gusto di raccontare storie, che ricompaiono sempre diverse e sempre nuove, perché rivestite di nuove forme, in tutte le epoche della storia».⁵

La differenza che intercorre tra il rito e la letteratura, intesa come forma di mitologia traslata, è la stessa che passa tra l’azione e la conoscenza che di essa si fa a posteriori (“una seconda volta” direbbe Pavese).⁶ L’uomo produce nelle azioni che compie e nei testi che scrive qualcosa «che egli stesso non comprende, qualcosa che, ciò nonostante, o proprio per questo, egli ripete e ritualizza, mentre solo più tardi e in modo accessorio sorgerebbe il bisogno di procurarsi le assicurazioni circa il senso e il significato di ciò che fa».⁷ L’uomo, dunque, non sa quello che fa, «un giorno però vuol conoscerne il significato».⁸ Sarà il giorno (felice?)⁹ in cui vedrà la sua origine la scrittura e, con essa, tutte le forme “mitiche” di rappresentazione che del rito costituiscono la spiegazione (sebbene, spesso, inconscia), sarà l’alba della civiltà e della cultura.

Dietro la patina di realismo, tutte le nostre favole nascondono la storia del dio morente e redivivo di cui parla Frazer ne *Il ramo d’oro*, simbolo del ciclo della fertilità visibile nei riti stagionali della vegetazione.¹⁰ Dobbiamo in gran parte ad una seguace di Frazer, Jessie L. Weston, l’applicazione delle sue teorie

¹ Cfr. E. MORIN, *La testa ben fatta. Riforma dell’insegnamento e riforma del pensiero* (1999), tr. it., Raffaello Cortina 2000,

²P. BRUNEL, *Dizionario dei miti letterari* (1988), Bompiani, Milano 2004, p. IX.

³ Cfr. R. CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Bari 2002, p. 283.

⁴ Per gli antichi romani l’*otium* (letterario) era per l’appunto contrapposto al *negotium* (l’attività lavorativa). Ma quello che è curioso è il fatto che è la seconda parola (*negotium*) a trarre origine dalla prima (*otium*) e non viceversa, a testimonianza dell’assoluta importanza concessa dagli “antichi” alle *humanaelitterae*.

⁵R. CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, cit., p. 283.

⁶ Cfr. C. PAVESE, “Del mito, del simbolo e d’altro”, in *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1968. Pavese afferma che “le cose si scoprono, si battezzano, soltanto attraverso i ricordi che se ne hanno. Poiché, rigorosamente, non esiste un ‘veder le cose una prima volta’: quella che conta è sempre una seconda” (p. 274).

⁷H. BLUMENBERG, *Il futuro del mito* (1971), Medusa, Milano 2002, p. 83.

⁸*Ibidem*.

⁹ A voler seguire Georges Simenon la scrittura non sarebbe un lavoro ma “una condanna all’infelicità”.

¹⁰ J.C. FRAZER, *Il ramo d’oro* (1922), Boringhieri, Torino 1973.

alla letteratura, e al romanzo in particolare. Leggendo *Dal rito al romanzo* (1920) della Weston «si comprende come l'antropologia di Frazer possa aiutare a risolvere annosi enigmi di carattere letterario».¹¹

Il riferimento all'opera di Frazer è costantemente presente anche nell'approccio mitico-antropologico alla letteratura che opera Northrop Frye, dove il mito sembra coincidere con l'ironia. Nella sua *Anatomia della critica*, Frye – con l'ausilio del “mito della liberazione”,¹² contenuto nella *Bibbia* e del mito della fertilità, com'è trattato nel *Ramo d'oro* – ricerca la causa formale della letteratura, ovvero quella struttura archetipica che esisterebbe dietro le forme di verosimiglianza assunte dalla letteratura attraverso i suoi gradi di trasposizione, che lo stesso critico chiama “modi” narrativi e classifica secondo la distinzione aristotelica. Ora, è nel mito che risiede, secondo il critico canadese, la causa formale, visibile in contropunto, dietro il velo di realismo delle opere letterarie. Ma così come la letteratura discende dal mito, passando per il *romanzo* e l'ironia, ritorna al mito:

Seguendone lo sviluppo storico, possiamo pertanto considerare i modi romantico, alto-mimetico e basso-mimetico come una serie di trasposti miti o *mythoi*, o schemi di intreccio in movimento: che si avvicinano progressivamente all'opposto polo della verosimiglianza, dal quale poi, in virtù dell'ironia, si allontanano di nuovo verso il punto di partenza.¹³

Proprio in virtù del ritorno dell'ironia verso il mito, il modello di Frye si può considerare ciclico, come il mito della fertilità di Frazer, che lo riporta alle radici “rituali” della letteratura. Allo stesso modo in cui, infatti, i riti delle religioni e del folklore sono caratterizzati dalle scadenze cicliche del passaggio delle stagioni, così Frye suddivide i miti, e di conseguenza i generi letterari, secondo una quadripartizione che corrisponde al ciclo stagionale, avvicinando, così, il suo modello alla storia del dio morente e del dio redivivo di cui parla Frazer nel *Ramo d'oro*.

2. L'estetica del mito: opera aperta e morte dell'autore.

A questo punto sarebbe possibile proporre un approccio, per così dire “genetico”, alla letteratura,¹⁴ che vedrebbe, per l'appunto nel mito, non soltanto la sua causa formale, ma anche il principale serbatoio tematico-contenutistico.

Si potrebbe forse teorizzare una vera e propria estetica del mito, che nel gio-

¹¹L. COUPE, *Il mito. Teoria e storia*, Donzelli, Roma 1997, p. 11.

¹²Sulla presenza in FRYE dell'archetipo della liberazione si veda L. Coupe, cit., pp. 121-33.

¹³N. Frye, *Anatomia della critica* (1957), Einaudi, Torino 2000, p. 70.

¹⁴Nessun riferimento qui alla “critica genetica” o “degli scartafacci”, sorta in Francia in reazione allo strutturalismo e diffusasi in Italia grazie anche alla mediazione di Maria Teresa Gaveri.

co del pieno e del vuoto, nell'alternarsi tra una "struttura" e un' "assenza", troverebbe le ragioni stesse della sua polisemia, i cui molteplici sensi e significati non potrebbero che realizzarsi – ha ragione Blumenberg – nella ricezione storica. In tal senso il mito, inteso come causa formale non annienterebbe affatto le ragioni della storia.¹⁵ Come sostiene Roland Barthes «meno terrorizzata dallo spettro del 'formalismo', la critica storica sarebbe stata forse meno sterile; avrebbe capito che lo studio specifico delle forme non contraddice in niente i principi necessari della totalità e della Storia».¹⁶

È proprio in virtù della circolarità ermeneutica innescata dalla dialettica complementare tra mito (simbolo) e *logos* (allegoria), dunque, che l'opera d'arte – in virtù dell'inevitabile discesa nel non formato, nel dionisiaco nietzschiano (e sarebbe il caso di dire, con Derrida, nella "differenza") – sfugge all'intenzione del soggetto che la crea e si configura come "opera aperta",¹⁷ in movimento, esposta alla paradossalità e alla "pluralità" del simbolo e del senso piuttosto che all' "univocità" ed alla certezza del *logos*, dell'allegoria e del significato.¹⁸

La paradossale compresenza di "forma" e "indeterminazione" che Eco individuava (in un saggio ormai datato) come l'essenza delle poetiche contemporanee, ma che a nostro avviso potrebbe essere valida universalmente, sembra infatti coincidere col movimento paradossale della forma mitica. Secondo il noto semiologo, infatti, «questa *possibilità* cui l'opera si *apre* è tale nell'ambito di un *campodi* relazioni»:¹⁹

Come nell'universo einsteiniano, nell'*opera in movimento* il negare che vi sia una sola esperienza privilegiata non implica il caos delle relazioni, ma la regola che permette l'organizzarsi delle relazioni. L'*opera in movimento*, insomma, è possibilità di una molteplicità di interventi personali ma non è invito amorfo all'intervento indiscriminato: è l'invito non necessario né univoco all'intervento orientato, ad inserirci liberamente in un mondo che tuttavia è sempre quello voluto dall'autore.²⁰

¹⁵ Il tentativo di conciliare le ragioni della storia con quelle formali del testo è stata la prerogativa della cosiddetta "teoria della ricezione" elaborata da Hans Robert Jauss e dalla scuola di Costanza. "La provocazione di Jauss è quella di (...) mediare conoscenza estetica e conoscenza storica, e a tal fine egli propone di conciliare formalismo e marxismo" (G. GULIZIA, *Mercurio e l'esperienza estetica. La 'provocazione' ermeneutica di Hans Robert Jauss*, in "Ermeneutica letteraria", III, 2007, p. 58). La prima formulazione teorica della teoria della ricezione si trova nel libretto di H. R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?* (1967), Guida, Napoli 1969; tra le opere successive segnaliamo: *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* (1977), Il Mulino, Bologna 1987, 2 voll.

¹⁶R. BARTHES, "Il mito oggi", in *Miti d'oggi* (1957), Einaudi, Torino 1994, p. 194.

¹⁷ Cfr. U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Bompiani, Milano 2000.

¹⁸ Per la differenza tra senso e significato cfr. G. Frege, "Senso e significato", in *Logica e aritmetica*, a cura di C. Mangione, Boringhieri, Torino 1965.

¹⁹U. ECO, *Opera aperta*, cit., p. 58.

²⁰*Ibidem*.

L'opera aperta, pertanto, contiene essa stessa i limiti ad una infinita interpretazione,²¹ ad una deriva di senso, per evitare la quale non occorre che individuare quel "campo" di relazioni che sembrerebbe coincidere con le "possibilità" del mito, dell'astratto "tutti-nessuno" che è l'Essereheideggerianamente inteso.

Il saggio di Eco, infatti, deve molto alla visione estetica di Luigi Pareyson, che muove proprio da una rimediazione del pensiero heideggeriano.

L'interpretazione, scrive Pareyson:

Attua la primigenia solidarietà dell'uomo con la verità (...) L'originario rapporto ontologico è necessariamente ermeneutico, e ogni interpretazione ha necessariamente un carattere ontologico. Ciò significa che della verità non c'è che interpretazione e che non c'è interpretazione che della verità.

Nell'interpretazione l'originalità che deriva dalla novità della persona e del tempo e l'originarietà che proviene dal primitivo rapporto ontologico sono indivisibili e coesenziali. L'interpretazione è quella forma di conoscenza che è insieme e inseparabilmente veritativa e storica, ontologica e personale, rivelativa ed espressiva".²²

E ancora:

L'interpretazione non è qualcosa di diverso dall'opera, cioè non è una copia o riproduzione, che tenti di darne un surrogato, né un'aggiunta che vi faccia sopravvivere la personalità dell'interprete come qualcosa di nuovo e di indiscreto. L'interpretazione dell'opera è l'opera stessa.²³

L'interpretazione dunque non è una riproduzione, non imita, per dirla con Deleuze, ma "ripete" la potenza del Linguaggio «il cui potere critico e rivoluzionario può toccare il punto più alto conducendo dalle smorte ripetizioni dell'abitudine alle ripetizioni profonde della memoria, quindi alle ripetizioni ultime della morte ove è in gioco la nostra libertà».²⁴ Per evitare una infinita deriva di senso sarebbe sufficiente cogliere, dunque, l'organizzazione mitico-simbolica di un'opera, la sua struttura archetipica, al cui interno è attiva la stessa dinamica che compone l'essenza più profonda dell'Essere: l'eterno ripetersi della vita e della morte, che abbiamo visto caratterizzare il ciclo frazeriano della fertilità, e che trova riscontro persino nelle dinamiche interne della psiche, nella struttura profonda dell'inconscio.

Alessandro Portelli, commentando l'enigmatico, "cabalistico" testo di Tho-

²¹ Cfr. U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990. Qui l'autore, sull'onda delle teorie decostruzioniste e degli epigoni che sottopongono il testo letterario ad una infinita deriva rivedrà, in parte, le posizioni pionieristicamente espresse in *Opera aperta*, evitando di esporre la "semiosi illimitata" ad una deriva incontrollata. Se le interpretazioni di un testo possono esser infinite, insomma, non è detto però che tutte siano buone. Per una distinzione tra "interpretazione" e "uso" del testo rimandiamo a *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, dove l'autore insiste sul carattere arbitrario del secondo.

²² L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia 1971, p. 53.

²³ L. PAREYSON, *Conversazioni di estetica*, Milano, Mursia 1966, p. 112

²⁴ G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione* (1968), Il Mulino, Bologna 1971, p. 466.

mas Pynchon *The crying of lot 49*, definisce (con un paradosso) i testi letterari come degli “infiniti finiti”, “in quanto contengono infinite possibilità di interpretazione e rivelazioni, ma che tuttavia ne escludono un numero egualmente infinito”.²⁵ Ci sembra un’ottima giustificazione per arginare il rischio della deriva interpretativa, cui la “semiosi illimitata” sarebbe pericolosamente esposta.

Il testo letterario (in quanto “opera aperta”) troverebbe dunque la sua origine, fuori dalla storia, in quella che Derrida definisce l’opposizione tra la “forma” e la “forza”. Anche per il pensatore francese, infatti, l’opposizione «tra la *forma* e la *forza*, tra la struttura spazializzata e l’energia che promana dall’opera, si chiarisce come una opposizione tra Apollo e Dioniso che non risiede *nella* storia: sta all’origine di ogni storia possibile, è la struttura della storicità»:²⁶

La divergenza, la *differenza* tra Dioniso e Apollo, tra lo slancio e la struttura non si cancella nella storia, perché essa non è *nella* storia. È anch’essa in un senso insolito, una struttura originaria: l’apertura della storia, la storicità stessa. La *differenza* non fa semplicemente parte né della storia né della struttura. Se con Schelling è necessario dire che “tutto non è che Dioniso”, è anche necessario sapere – e questo è scrivere – che come la forza pura, Dioniso è travagliato dalla differenza. Vede e si lascia vedere. E (si) cava gli occhi. Da sempre egli è in relazione con il suo esterno, con la forma visibile, con la struttura, come propria morte. È così che si fa evidente.²⁷

Anche qui sembra emergere chiaramente, che il rapporto tra Dioniso e Apollo, mito e *logos*, è lo stesso rapporto di “identità e differenza” che lega l’Essere all’ente. È morendo nella forma determinata della sua struttura apollinea che Dioniso (il mito) si “manifesta celandosi”, “travagliato dalla differenza”.

A questo punto potremmo dire, con Peter Szondi, che «il solo modo equo di considerare l’opera d’arte è quello che vede in essa la storia, e non già l’opera d’arte nella storia».²⁸

La letteratura troverebbe la sua origine fuori dalla storia – in uno schema in larga misura riconducibile, ancora una volta, a quello della dialettica nietzschiana tra apollineo e dionisiaco – anche nella ricerca antropologica di Ernesto De Martino. Come mette in evidenza Renato Nisticò la letteratura, nella visione del celebre etnologo, sarebbe intesa come opera di “destorificazione istituzionale”.²⁹ Costituirebbe il prodotto di una crisi, di uno stato psicopatologico in grado di scaraventare letteralmente l’artista al di là del *continuum* storico. Fin

²⁵A. PORTELLI, “Non illudersi di non sapere: note su *The crying of lot49*”, in *Canoni americani*, Donzelli, Roma 2004, p. 263.

²⁶U. ECO, *La struttura assente* (1968), Bompiani, Milano, 2004, p. 343. Di Derrida si veda in proposito: *La scrittura e la differenza* (1967), Einaudi, Torino 2002, pp. 3-38.

²⁷J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 36.

²⁸Citato in P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Einaudi, Torino 2003, p. 21.

²⁹Cfr. R. NISTICÒ, “Ernesto De Martino e la teoria della letteratura”, in *Belfagor*, anno LVI, n.3, 31 maggio 2001, pp. 267-286. Sull’opera di De Martino cfr. R. Di Donato, *I greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto De Martino*, Manifesto Libri 1999.

qui avremmo il cosiddetto livello “preletterario”. Una nevrosi, uno stato psicopatologico, da soli non bastano a produrre letteratura. Il “livello letterario” si realizza soltanto quando lo scrittore “reintegra la sua presenza” e ci racconta la sua crisi attraverso gli strumenti formali della tradizione: le figure retoriche, le tecniche, le convenzioni, i generi letterari. Nella visione demartiniana della letteratura, dunque, l’opera letteraria, in quanto esempio di “destorificazione istituzionale”, «può resistere nella storia, proprio in quanto, come *atto simbolico fondato sulla ripetizione*, si sottrae al flusso del continuum storico e si slancia verso la temporalità paradossale del destino».³⁰

Ma ecco come appare, a circa un anno dalla morte, questa dialettica complementare in un brano di Cesare Pavese, che ha quasi il sapore della sintesi, della *summa* di tutta una poetica:

Fonte della poesia è sempre un mistero, un’ispirazione, una commossa perplessità davanti a un’irrazionale – Terra incognita. Ma l’atto della poesia – se è lecito distinguere qui, separare la fiamma dalla materia divampante – è un’assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere. Il mito e il logo [...] Si aggiunga che la riduzione a figura, a chiara visione, a conoscenza mondana di un’estatica e rovente intuizione mitica può soltanto avvenire sul terreno di una fredda consuetudine tecnica, di un’acquisita esperienza culturale di avvenute riduzioni di vecchi miti a mondo organico e razionale, sulla esperienza insomma di passate estasi altrui già divenute letteratura.³¹

Come nota acutamente Gillo Dorfles: «il significato del mito (come quello dell’arte) è sempre in effetti transrazionale e transconcettuale; il che non significa che sia aconcettuale o arazionale; ma è proprio del mito essere passibile di un’interpretazione (di un’ermeneutica) e perciò di una fede che è multipla».³² Il superamento dei limiti della razionalità concettuale e codificata posto in essere dal mito, non può infatti prescindere, paradossalmente (pena il suo silenzio), dalla razionalità e dalla certezza del codice; esso è “transrazionale”, non “arazionale”.

Un’estetica del mito, dunque, per via della sua attenzione alla componente dionisiaca, all’energia che promana dall’opera d’arte, non potrà che configurarsi come un’estetica della morte, intesa come l’evento in grado di dischiudere e “ripetere” il gioco della libertà e della possibilità (quindi della vita).³³ La sfera dionisiaca è la stessa sfera dell’Essere e dell’estasi, in cui avviene la disintegrazione panica dell’individuazione apollinea. Secondo Cesare Pavese l’attimo estatico corrisponderebbe al simbolo (e quindi al mito), «che sarebbe quindi la pura libertà».³⁴ È in questa sfera che l’autore si “trasfigura”, rammentandoci la

³⁰*Ibidem*, p. 284.

³¹ Cfr. C. PAVESE, “Poesia e libertà”, in *Saggi letterari*, cit., pp. 300-301.

³²G. DORFLES, *L’estetica del mito*, Mursia, Milano, 1967, p. 59.

³³Heidegger definisce la morte come “la possibilità della pura e semplice impossibilità dell’essere” (cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), Longanesi, Milano 2003, p. 306).

³⁴ Si tratta di una nota del *Diario* che chiosa la lettura del libro di CESARE LUPORINI, *Situazione e libertà nell’esistenza*, in data 17 settembre 1942 (cfr. C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 223).

«parentela della scrittura con la morte»,³⁵ decretando la sua stessa morte. La scrittura – sostiene Foucault – «è legata al sacrificio, al sacrificio stesso della vita; è un eclissarsi volontario che non deve essere rappresentato nei libri poiché esso si compie nell'esistenza stessa dello scrittore. L'opera il cui dovere era di conferire l'immortalità ha ormai acquisito il diritto di uccidere, di essere l'assassina del suo autore».³⁶

La letteratura, dunque, come chiarisce Maurice Blanchot, sembra aver perso il suo soggetto:

Lo scrittore appartiene a un linguaggio che nessuno parla, che non si rivolge a nessuno, che non ha centro, che non rivela niente (...) Ciò che egli afferma è assolutamente privo della sua personalità (...) Scrivere vuol dire farsi l'eco di ciò che non può cessare di parlare – e, proprio per questo, per divenire l'eco, devo in un certo modo imporgli silenzio. Porto a questa parola incessante la decisione, l'autorità del mio silenzio. Rendo sensibile con la mia silenziosa mediazione, l'affermazione ininterrotta, il mormorio gigantesco, sul quale il linguaggio aprendosi si fa immagine, immaginario, profondità parlante, indistinta, pienezza che è vuoto. Questo silenzio ha la sua origine nella sparizione alla quale è invitato colui che scrive (...) L'opera esige dallo scrittore che egli perda ogni "natura", ogni carattere, e che, cessando di riferirsi agli altri e a se stesso con la decisione che lo fa io, diventi il luogo vuoto dove si formula l'affermazione impersonale.³⁷

Torna in Blanchot quell'alternarsi di vuoto e pienezza che abbiamo visto contrassegnare la dialettica tra mito e *logos*. La morte dell'autore avviene, dunque, al di là delle colonne d'Ercole del *logos*, del dominio della "voce" (del "fonologocentrismo" direbbe Derrida), dove, inghiottito nel gorgo del Linguaggio, il soggetto si imbatte nel rumoroso fragore del silenzio, dell'impersonalità, diventando contemporaneamente "nessuno" alla maniera di Ulisse e "tutti gli uomini della storia" alla maniera di Nietzsche.

Ma, paradossalmente, la morte dell'autore sancirà la sua rinascita. Una rinascita che vedrà farsi strada una nozione "complessa" di soggetto, che sia in grado di accogliere al suo interno, senza annullarle (come hanno fatto, all'insegna del determinismo, il pensiero metafisico e la scienza classica), le sue ambivalenze e le sue contraddizioni. Ecco come Morin sintetizza questa esigenza di una nuova idea di soggettività:

il soggetto non è un'essenza, non è una sostanza, ma non è un'illusione. Credo che il riconoscimento del soggetto richieda una riorganizzazione concettuale che rompa con il principio deterministico classico che ancora è utilizzato nelle scienze umane e in particolare nelle scienze sociologiche. E' evidente che nel quadro di una psicologia behaviorista è impossibile concepire un soggetto. Dunque c'è bisogno di una ricostruzione, c'è bisogno delle nozioni di autonomia/dipendenza, della nozione di individualità, della nozione di auto-produzione, della concezione della circolarità ricorsiva in cui si è nello stesso tempo il prodotto e il produttore. Bisogna anche associare nozioni antagonistiche come il principio di inclusione e quello di esclusio-

³⁵ M. Foucault, "Che cos'è un autore" (1969), in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 3.

³⁶ Ivi, p. 4. Sul tema della morte dell'autore, di fondamentale importanza è lo scritto di R. BARTHES, "La mort de l'auteur", in *Oeuvres Complètes*, Tome II, 1966-73, Paris, Gallimard 1994, pp. 491-95.

³⁷ M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario* (1955), Einaudi, Torino 1967, pp. 12-41.

ne. Bisogna concepire il soggetto come ciò che dà unità e invarianza a una pluralità di personaggi, di caratteri, di potenzialità. Ed è per questo che, se si è sotto la dominazione del paradigma cognitivo prevalente nel mondo scientifico, il soggetto è invisibile e si nega la sua esistenza. Al contrario, nel mondo filosofico, il soggetto diventa trascendentale, sfugge all'esperienza, concerne la mente pura, e non si può concepire il soggetto nelle sue dipendenze, nelle sue debolezze, nelle sue incertezze. In entrambi i casi non si possono pensare le sue ambivalenze, le sue contraddizioni, la sua centralità e la sua insufficienza nello stesso tempo, il suo senso e la sua insignificanza, il suo carattere di tutto e niente insieme. Abbiamo dunque bisogno di una concezione complessa del soggetto.³⁸

Si tratta, e non è un caso, dell'epilogo de *La testa ben fatta*, il testo in cui Morin auspica una riforma di quel pensiero che domina le scienze umane, quello della metafisica e della scienza classica. Proprio oggi, nel pieno dell'era globale e planetaria, una rinnovata attenzione alla letteratura – in quanto straordinario strumento di conoscenza, portatore di un valore aggiunto di civiltà e democrazia – e una riscoperta del pensiero mitico-simbolico non potrebbero che contribuire a questa “strategia” riformista.

Pertanto, sarà proprio a partire da questa nozione complessa di soggetto, in quanto tutto e niente insieme (“uno, nessuno e centomila” direbbe Pirandello), che l'universo “in movimento” dell’ “opera aperta”, coinciderà – come sosteneva Eco – con quello del suo stesso autore.

Potremmo considerare il destino dell'opera «come il trasmigrare di un corpo immortale, che usa il corpo dell'autore come un involucro provvisorio e lo abbandona al più presto, per timore di essere soffocato».³⁹

Dunque l'opera non si configura come materia inerte, struttura statica, ma interagisce col suo autore e il suo osservatore-lettore (in tal senso potrebbe forse affermarsi che l'autore è già il primo lettore dell'opera e il lettore potrebbe esserne – nella misura in cui contribuisce a riattivare la sua polisemia – un *alter ego* dell'autore), in una relazione dinamica e “complessa” in cui il prodotto (l'opera) è allo stesso tempo produttore (del soggetto-autore) e, viceversa, il produttore (l'opera, stavolta) prodotto, all'insegna della concezione della circolarità ricorsiva.

Una situazione colta con sagacia anche da un critico di estrazione strutturalista quale Jean Starobinski:

Le strutture non sono cose inerti né oggetti stabili. Esse emergono da una relazione instaurata tra l'osservatore e l'oggetto; si destano in risposta a una domanda preliminare, ed è in funzione di questa domanda posta alle opere che si stabilirà l'ordine di preferenza dei loro elementi. E' al contatto con la mia interrogazione che le strutture si manifestano e si rendono sensibili, in un testo da molto tempo fissato sulla pagina del libro. I diversi tipi di lettura scelgono e prelevano strutture “preferenziali”...Ci si accorgerà abbastanza presto che una stessa opera, a seconda della domanda posta, permetterà di prelevare più strutture ugualmente accoglibili.⁴⁰

³⁸E. MORIN, *La testa ben fatta*, cit., p. 138.

³⁹R. CALASSO, *La letteratura e gli dei*, Adelphi, Milano 2001, p. 156.

⁴⁰ Contributo all'inchiesta *SeC*, p. XX, citato in U. Eco, *La struttura assente*, cit., p. 283.

Ma qui si intravedono già i prodromi della distruzione della “struttura”, in favore dell’ “ipostasi dell’assenza”.

3. L’apporto del Romanticismo.

La paradossale compresenza di contrari, che abbiamo visto sin ora caratterizzare il mito, sembrerebbe venire alla luce – e in tutta la sua forza – in quel movimento che, secondo Isaiah Berlin, rappresenta la più grande “rivoluzione cognitiva” dell’Occidente moderno: il Romanticismo.⁴¹ È proprio a partire dalla sua paradossale compresenza di opposti, infatti, che possiamo considerare tanto il liberalismo, con la sua attenzione e valorizzazione della “diversità”, quanto il totalitarismo, con la sua vocazione estrema verso una fantomatica “unità” (con le aberranti conseguenze dei miti della razza), ugualmente eredi della stagione romantica.⁴²

Questa caratteristica del movimento romantico, non sfuggì ad uno dei più grandi scrittori del Novecento italiano, quel Cesare Pavese, le cui preziose indagini sul mito ne fanno anche uno dei più interessanti “mitologi” contemporanei.⁴³

In data 24 maggio 1941, in concomitanza ad alcune note sulla lettura del libro di Beguin, *L’âmeromantique et le rêvee* sull’ironia romantica, il *Diario* pavese riporta la seguente nota:

È curioso come il Romanticismo, che passa per la scoperta e la protesta dell’individuo, dell’originalità, del genio, sia tutto pervaso di un’ansia di unità, di totalità cosmica, e abbia inventato i miti della caduta dalla primitiva Unità e ricercato i mezzi (poesia, amore, progresso storico, contemplazione della natura, magia ecc.) per ricomporla. Prova di questa tendenza è la creazione di tanti concetti collettivi (la nazione, il popolo, il cristianesimo, il germanesimo, il gotico, la latinità, ecc.)⁴⁴

L’attenzione nei riguardi della “molteplicità” (“la scoperta e la protesta dell’individuo”) andrebbe dunque di pari passo con quella nei riguardi dell’ “unità” (l’ “ansia di unità, di totalità cosmica”). D’accordo con Gianni Vattimo, potremmo chiarire i due diversi atteggiamenti qui individuati proprio alla luce di una problematica “ontologica”. La stessa che sottende l’interpretazione del mito che qui proponiamo e che vede, da un canto, l’Essere inteso alla maniera della tradizione metafisica occidentale, con i suoi attributi di “presenza” e “fondamento”, dall’altro, l’Essere inteso come “differenza”, alla maniera di

⁴¹ Cfr. I. Berlin, *Le radici del romanticismo* (1965), Adelphi, Milano, 2001.

⁴² Ivi, pp. 220-223.

⁴³ Per la presenza del mito nell’opera di Cesare Pavese ci permettiamo di rimandare a: N. Arriago, *La balena nelle Langhe. Mito ed ermeneutica nell’opera di Herman Melville e Cesare Pavese*, Aracne, Roma 2017.

⁴⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1999, p. 206.

Derrida.⁴⁵ Le parti e il tutto, l'individuo e lo Stato, la libertà e la coercizione sarebbero, dunque, paradossalmente compresenti all'interno dello stesso ideale romantico, che verrebbe quasi ad assolvere quel ruolo di meta-punto di vista, svolto dal mito nella sua operazione di inclusione delle opposte polarità, attive al suo interno.

Le note di Pavese contengono, inoltre, alcuni accenni al concetto di ironia romantica che,⁴⁶ per via della sua paradossale cifra di ambiguità, accostabile al "doppio vincolo" del "pensiero mitico", sarebbe bene esplicitare.

Il senso generale di questo "oscuro concetto" – riformulato da Friedrich Schlegel, uno dei padri, assieme a Schelling, di quello che Berlin definisce "Romanticismo senza freni" – sarebbe che

a qualsivoglia proposizione da chiunque enunciata ne corrispondono necessariamente almeno altre tre, ciascuna delle quali è altrettanto vera; e tutte debbono essere credute, a maggior ragione perché contraddittorie: questo è infatti l'unico modo di eludere l'odiosa camicia di forza logica che fa paura a Schlegel (...) Questi due elementi – la libera volontà senza pastoie di sorta e la negazione dell'esistenza di una natura delle cose, il tentativo di mandare a gambe all'aria, di far esplodere la nozione stessa di una struttura stabile di una qualunque cosa – sono gli ingredienti più profondi, e in un certo senso i più insani, di questo movimento estremamente prezioso e importante.⁴⁷

Estremamente prezioso e importante anche per esplicitare ulteriormente le nostre considerazioni sul mito. Gli attributi dell'ironia romantica, la capacità di spezzare le pastoie di qualsivoglia necessità, sia essa fisica che estetica, in favore della libertà senza freni della fantasia, sembrerebbero infatti coincidere con quelli della "conoscenza della metamorfosi", propria del mito.⁴⁸ Inoltre l'ironia sembra svolgere un ruolo non indifferente in quel processo di "secolarizzazione", di "indebolimento" della verità della metafisica e di riconsiderazione della filosofia della storia, cui la discussione sul mito (sin ora condotta) sembra fornire un importante contributo.

Quest'ansia di liberazione dalle pastoie di una logica soffocante sembrerebbe trovare un riscontro, in terra d'America, in quello straordinario inno alla contraddizione (che intendiamo volgere in "complessità") contenuto in alcuni versi del *Song of Myself* di Walt Whitman, uno dei padri, assieme a Melville, del "Rinascimento americano."⁴⁹ Ecco: «Mi contraddico?! benissimo allora:

⁴⁵ Cfr. G. Vattimo, "Derrida e l'oltrepassamento della metafisica", in J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., VII-XXIV. Qui Vattimo interpreta l'adesione da parte di Heidegger al Nazismo in senso filosofico. Avremo dunque – secondo Vattimo – due Heidegger (nel senso di due possibili interpretazioni), uno "di destra" (incapace di sbarazzarsi della "metafisica della presenza") e uno "di sinistra" (quello che si apre al divenire, al carattere eventuale dell'Essere inteso come "differenza"). Entrambe le interpretazioni sarebbero ammesse in quanto possibili. Si tratta sempre di una questione di prospettiva.

⁴⁶ Cfr. la nota in data 22 maggio 1941 alle pp. 205-6 dell'edizione citata.

⁴⁷ I. BERLIN, cit., p. 182.

⁴⁸ Cfr. R. CALASSO, "Il terrore delle favole", in *I quarantanove gradini*, Adelphi, Milano 1991

⁴⁹ F. O. MATTHIESSEN, *Rinascimento americano* (1941), Einaudi, Torino 1954.

mi contraddico./ (sono vasto – contengo moltitudini)».⁵⁰

Anche qui sembra tornare, infatti, quel movimento paradossale, dove la varietà, l' "accidentalità" (storica), è contenuta nella "necessità" (mitica), nell'unità intesa, heideggerianamente, come "apertura di significato", l'informe generatore di una molteplicità di forme, il caos generatore di tutti i cosmi possibili, il "significante" generatore di tutti i possibili "significati".

Gillo Dorfles ci fa notare che «la distinzione e la continua oscillazione tra i due poli opposti della necessità e dell'accidentalità costituiscono forse uno degli aspetti più peculiari dell'indagine di Schelling attorno all'arte e al mito».⁵¹ La polarità tra necessità (ordine-permanenza) e accidentalità (disordine-variazione) assomiglierebbe, dunque, a quella tra mito e *logos*.

È in questa dialettica complementare, insita nel concetto di mitologia, che si chiariscono – secondo Schelling – «due dei problemi più tipicamente romantici: la futura riunificazione di poesia e scienza, di arte e filosofia, e la distinzione fra l'arte classica e l'arte moderna».⁵²

Il dialogo tra le scienze umane, inaugurato dal "pensiero sistemico" all'insegna dell'unità della conoscenza, troverebbe, dunque, proprio nel Romanticismo i suoi primi incunaboli. Secondo Fritjof Capra, infatti, «la prima forte opposizione al paradigma meccanicistico cartesiano venne dal movimento artistico, letterario e filosofico romantico».⁵³

Ancora un campo di tensioni, dunque, tra letteratura, filosofia e scienza:

I poeti e i filosofi romantici tedeschi ritornarono alla tradizione aristotelica concentrando la loro attenzione sulla natura della forma organica. Goethe, la figura centrale di questo movimento, fu tra i primi a usare il termine "morfologia" per definire lo studio della forma biologica da un punto di vista dinamico, evolutivo. Egli ammirava l' "ordine mobile" (*bewegliche Ordnung*) della Natura e concepiva le forme come uno schema di relazioni all'interno di un tutto organizzato, una concezione che è alla base del pensiero sistemico contemporaneo (...) Alla fine del diciottesimo secolo e all'inizio del diciannovesimo, l'influenza del movimento romantico era così forte che l'interesse primario dei biologi divenne il problema della forma biologica, e le questioni della composizione materiale passarono in secondo piano. Ciò valeva soprattutto per le grandi scuole francesi di anatomia comparata, o morfologia il cui pioniere fu Georges Cuvier.⁵⁴

Proprio Goethe, potrebbe rappresentare una straordinaria sintesi moderna di quel "poeta-stregone", espulso dalle nascenti *polis* della Grecia classica in quanto custode della "conoscenza della metamorfosi".⁵⁵ Un moderno alchimista, dunque, figura ibrida di poeta, scienziato e filosofo. Ed è proprio a Goethe

⁵⁰ Cfr. W. WHITMAN, *Foglie d'erba* Mondadori, Milano 1991.

⁵¹ G. DORFLES, *L'estetica del mito*, Mursia, Milano 1968, p. 29.

⁵² Ivi, p. 40.

⁵³ F. CAPRA, *La rete della vita* (1996), Rizzoli, Milano 2001, p. 31. Capra riporta i celebri versi di Blake: "May Godus Keep/from single vision and Newton sleep" ("Che Dio ci preservi /da una visione deterministica e dal sonno di Newton").

⁵⁴ Ivi, pp. 31 e 33. Non possiamo non ricordare che proprio le scuole francesi di anatomie comparata costituirono gli incunaboli della moderna "letteratura comparata".

⁵⁵ Cfr. R. Calasso, "Il terrore delle favole", cit.

che dobbiamo la moderna distinzione tra simbolismo e allegoria:

L'allegoria trasforma il fenomeno in un concetto e il concetto in una immagine, ma in modo che il concetto nell'immagine sia da considerare sempre circoscritto e completo nell'immagine e debba essere dato ed esprimersi attraverso di essa (1.112) Il simbolismo trasforma il fenomeno in idea, l'idea in una immagine, in tal modo che l'idea nell'immagine rimanga sempre infinitamente efficace e inaccessibile e, anche se pronunciata in tutte le lingue, resti tuttavia inesprimibile (1.113). E' molto diverso che il poeta cerchi il particolare in funzione dell'universale oppure veda nel particolare l'universale. Nel primo caso si ha l'allegoria, in cui il particolare vale solo come esempio, come emblema dell'universale; nel secondo caso si vela la vera natura della poesia: si esprime il caso particolare senza pensare all'universale e senza alludervi. Ora chi coglie questo particolare vivente coglie allo stesso tempo l'universale senza prenderne coscienza, o prendendone coscienza solo più tardi.(279)⁵⁶

L'allegoria spiega dunque, il simbolo comprende. Il simbolo è una sorta di "cortocircuito dello spirito", in cui il pensiero logico "non cerca il rapporto tra due cose seguendo le volute delle loro connessioni causali, ma lo trova con un brusco salto",⁵⁷ è transtorico, come il mito; l'allegoria, di contro, agisce sul piano storico, dipende sempre da un codice, da una tradizione stabilita, ha una sua grammatica di riferimento. Il simbolo è plurivoco e polisemico. L'allegoria è univoca, certa, non si lascia fraintendere. Possiamo dunque accostare e far corrispondere, alla dialettica complementare tra mito e *logos*, quella tra simbolo e allegoria e questo, proprio a partire dal Romanticismo.

Non è un caso, dunque, se intorno agli anni settanta del Novecento il cosiddetto "dibattito sul mito" – che ebbe tra i suoi protagonisti, in Germania, Hans Blumenberg, Otto Marquard e Manfred Frank – abbia dato luogo «a un vero e proprio ripensamento dell'apporto romantico alla storia della modernità».⁵⁸ Ma se con questo ripensamento

avanza un concetto di mitopoiesi che sottrae il mito al "terrore" della fondazione normativa (ciò per cui il mito incombe sull'uomo come l'organo di una sovrachianta autorità metafisica: è così perché così è stato, da sempre) e lo espone al gioco dell'interpretazione (ciò che fa del mito l'occasione per un esercizio di svincolamento dal dogmatismo: è così ma può essere altrimenti, sempre di nuovo)⁵⁹

permane tuttavia un concetto antitetico che intenderebbe il mito «come la rivelazione della verità immemoriale che l'essere salvaguarda sul fondamento del principio di non contraddizione piuttosto che il campo di un'attività inventiva e addirittura sottratta a quel principio».⁶⁰

Dunque, una visione che riconsegnerebbe il mito ad una filosofia della ne-

⁵⁶W. GOETHE, *Maximen und Reflectionen*, Werke, Leipzig, 1926 (citato da U. ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani 1987, pp. 72-73).

⁵⁷U. ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, cit., p. 70.

⁵⁸S. GIVONE, *Storia del nulla*, Bari, Laterza 2006, p. 115. Givone precisa che la cosiddetta "Mithos-Debatte" fu avviata nel 1971 a Monaco dalla pubblicazione di un volume a cura di M. Fuhrman dal titolo *Terror und Spiel*.

⁵⁹Ivi, p. 119.

⁶⁰*Ibidem*.

cessità, piuttosto che considerarlo come l'origine dell'accidentalità. Una visione già riscontrata nella Grecia di Platone, in preda all'ansia e al "terrore delle favole".

All'interno del movimento romantico si fronteggerebbero pertanto, come nota acutamente Sergio Givone, due visioni contrapposte del mito (e non solo, abbiamo fatto cenno al romanticismo come antesignano e del liberalismo e del totalitarismo), una per così dire "utopista", l'altra "conservatrice". Dietro entrambe si cela una "questione ontologica" che verrà sviluppata nel corso del Novecento, in senso conservatore dal modernismo, in senso utopista dal post-modernismo. Ne scaturiranno due concezioni opposte della mitologia.

3.1. Die Weltliteratur.

Il 31 Gennaio 1827 Goethe, conversando con Eckermann a proposito di un romanzo cinese,⁶¹ spegneva subito l'entusiasmo nei confronti della diversità culturale destato nell'amico («un romanzo cinese! Esclamai: deve essere ben singolare!»), con una laconica risposta («Quegli uomini pensano, agiscono e sentono quasi come noi, e ci si accorge assai presto d'esser loro uguali») che tradirebbe – secondo Franca Sinopoli – «un grande meccanismo di elusione della diversità».⁶²

A noi pare piuttosto di riscontrare, nell'atteggiamento di Goethe – d'accordo con Guillén –, i prodromi del "comparativismo migliore", quello che parte da un punto di vista nazionale, locale, per poi aprire ad un contesto più ampio, «rendendo così possibile il dialogo tra il locale e l'universale, l'uno e il diverso, che infonde vita, da allora»,⁶³ alla comparatistica letteraria.

L'operazione condotta da Goethe è senza dubbio di enorme portata culturale, e in anticipo sulla storia. Egli aveva «presenti le peculiarità dei suoi tempi e guardava soprattutto verso il futuro», ed è appunto con lui che nasce il concetto di *Weltliteratur* che si potrebbe dunque tradurre – come suggerisce Guillén – con "letteratura del mondo".⁶⁴

L'atteggiamento goethiano sembrerebbe inoltre evocare, dal punto di vista metodologico, i principi del pensiero sistemico. Nel pensiero sistemico – lo ricordiamo – «le proprietà delle parti possono essere comprese solo studiando l'organizzazione del tutto. Di conseguenza, il pensiero sistemico non si concen-

⁶¹ Si possono leggere i colloqui tra Goethe e G. P. Eckermann in A. GNISCI, *La letteratura del mondo*, Sovera, Roma 1993. pp. 17-21.

⁶²F. SINOPOLI, "Dalla comparazione intraculturale alla comparazione interculturale", in A. Gnisci-F. Sinopoli, *Manuale storico di letteratura comparata*, Meltemi, Roma 1997, p. 15.

⁶³C. GUILLÉN, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*(1985), Il Mulino, Bologna 1992, p. 60.

⁶⁴*Ibidem*.

tra sui mattoni elementari, ma piuttosto sui principi di organizzazione fondamentali. Il pensiero sistemico è ‘contestuale’, cioè l’opposto del pensiero analitico. Analisi significa smontare qualcosa per comprenderlo; pensiero sistemico significa porlo nel contesto di un insieme più ampio». ⁶⁵ Porre le singole letterature nazionali nel contesto dell’insieme più ampio di una “letteratura mondiale”, non era l’intenzione nascosta dietro il concetto goethiano di *Weltliteratur*? Piuttosto che “meccanismo di elusione della diversità” – il “dispositivo” goethiano – non sembrerebbe rispondere ai canoni dell’apertura al dialogo interculturale, secondo quel “doppio vincolo” di locale e globale, terra/patria, suggeritoci da Morin e dal “pensiero complesso”?

L’oscillazione tra il locale e il globale, l’uno e il diverso, le parti e il tutto, presente nel concetto di *Weltliteratur* (ad un livello, quindi, del “tutto”), sembrerebbe corrispondere, in maniera ologrammatica, all’oscillazione tra mito (il tutto) e *Logos* (le parti) attiva all’interno dei singoli testi letterari (quindi delle “parti”), che compongono come delle tessere il grande mosaico della “letteratura mondiale”.

Quello ereditato da Goethe è senza dubbio, per tutti coloro che si occupano di letteratura, un testamento importante, un testamento però – secondo Milan Kundera “tradito”. ⁶⁶

Provate infatti ad aprire qualsiasi manuale, qualsiasi antologia: la letteratura universale è sempre presentata come una giustapposizione di letterature nazionali. Come una storia delle letterature! Delle letterature, al plurale!

Eppure Rabelais, sempre sottovalutato dai suoi compatrioti, non è mai stato capito così profondamente come da un russo: Bachtin; Dostoevskij da un francese: Gide; Ibsen da un irlandese: G. B. Shaw; James Joyce da un austriaco: Herman Brock; l’importanza universale della generazione dei grandi nordamericani – Hemingway, Faulkner, DosPassos – è stata rivelata in primo luogo da alcuni scrittori francesi (“in Francia sono il padre di un movimento letterario” scrive Faulkner nel 1946 lamentandosi della sordità che incontra in patria). Questi pochi esempi non sono bizzarre eccezioni alla regola; no, sono la regola: la distanza geografica allontana l’osservatore dal contesto locale e gli permette di abbracciare il *grande contesto* della *Weltliteratur*, il solo capace di mostrare il *valore estetico* di un romanzo, vale a dire gli aspetti sino allora sconosciuti dell’esistenza sui quali il romanzo ha saputo far luce; la novità della forma che ha saputo trovare.

Intendo forse dire che per giudicare un romanzo non occorre conoscere la sua lingua originale? Certo, è esattamente quel che intendo dire! Gide non sapeva il russo, G. B. Shaw non sapeva il norvegese, Sartre non ha letto DosPassos in originale (...) (E i professori di letterature straniere? La loro missione primaria non dovrebbe essere quella di studiare le opere nel contesto della *Weltliteratur*? Non c’è speranza. Per dimostrare la loro competenza di esperti, si identificano ostentatamente con il *piccolo contesto* nazionale delle letterature che insegnano. Ne adottano le opinioni, i gusti, i pregiudizi. Non c’è speranza: è nelle università straniere che un’opera d’arte è più profondamente invischiate nella propria provincia d’origine). ⁶⁷

Niente di più suggestivo di un romanziere che parla del romanzo. Quale migliore critica?

⁶⁵F. CAPRA, *La rete della vita*, cit., pp. 40-41.

⁶⁶ Cfr. M. KUNDERA, *Il sipario* (2004), Adelphi, Milano 2005, p. 48.

⁶⁷ Ivi, pp. 48-49.

La forza polemica di Kundera, scagliata contro il provincialismo di certa critica, è sferzante. Un punto di vista, rigidamente e scleroticamente fissato sulle questioni linguistiche, non farebbe che distogliere lo sguardo dalle ben più importanti componenti estetiche e dalle novità formali del fatto letterario, che, ad assecondare il critico-romanziero, andrebbe meglio gustato e compreso al di là della provincia d'origine e, persino, in traduzione.⁶⁸

Glissando le “piccole” questioni che l'opera letteraria incontrerebbe in un contesto provinciale, l'idea di *Weltliteratur* sembra intendere l'opera, alla maniera dell'ermeneutica, come “apertura di un mondo”, proprio mentre dalla provincia (il locale) apre al mondo (l'universale).

L'esperienza estetica diverrebbe in tal modo un'esperienza “della verità che ‘si apre’ nelle opere”,⁶⁹ e che rimanda «a un ambito che non si lascia definire se non in riferimento all'esperienza della religione e del mito».⁷⁰

Un'esperienza che, “intesa nel senso di Gadamer, come un processo di trasformazione entro cui il lettore dell'opera è coinvolto (insieme all'opera stessa – non dimentichiamolo – che dalle interpretazioni riceve un reale incremento d'essere)”,⁷¹ non potrebbe dunque che essere un'esperienza dell'interpretazione e poco importa, dunque, se in lingua o in traduzione.

4. Verso nuove forme d'arte alla ricerca di un “canone debole”.

Ma la letteratura non è certo l'unico veicolo di diffusione del mito, soprattutto oggi che “l'epoca della riproducibilità tecnica”⁷² va affinando sempre più i propri mezzi (agli ormai tradizionali fotografia, cinema, pubblicità, subentrano prepotentemente sulla scena gli ipertesti e le infinite possibilità offerte dalla “rete”), forse a discapito della letteratura, ma non sempre a discapito della scrittura. L'era postmoderna sembra infatti profilarsi proprio come un'era della “scrittura” (anche alla maniera derridiana di “archiscrittura”, nel senso di un superamento del “fonologocentrismo” della metafisica), allo stesso modo in cui

⁶⁸ Alla lista degli scrittori meglio compresi in traduzione sfugge a Kundera il caso Poe. Notoriamente bistrattato dalla critica americana, ancora in tempi recenti (vedi l'ostracismo riservatogli da Harold Bloom), l'importanza di Poe nel contesto della *Weltliteratur* si deve alla mediazione della critica e della letteratura francese.

⁶⁹G. VATTIMO, *Oltre l'interpretazione*, Laterza, Bari 1994, p. 83.

⁷⁰ Ivi, p. 82. Piuttosto che di competenze tecniche finalizzate all'analisi semiotica dei testi, avremmo bisogno di affinare il nostro udito per diventare quegli “ascoltatori estetici” di cui parlava Nietzsche. Ecco come Morin liquidava in poche, fulminanti, battute la stagione della semiotica francese: “tempo fa, in Francia, andava di moda la semiotica. I professori di letteratura non facevano più leggere i testi, Racine, Voltaire, o che altro, come in passato: prendevano certe pagine e le analizzavano semiologicamente. Risultato: i giovani, che prima amavano leggere, dopo questa “cura”, non volevano leggere più” (Cfr. Repubblica, 4-aprile-2007, intervista a Morin a cura di Laura Lilli).

⁷¹ Ivi, p. 83.

⁷² Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

l'era moderna potrebbe essere considerata un'era della "lettura", del dominio della "voce". Proprio oggi che la lettura fa sempre più fatica a trovare accoliti, imperversano invece – specie tra i più giovani – le forme di scrittura (spesso anche creativa, e con buone potenzialità) sui *blog* che affollano la "rete". Il mito, infatti, in quanto linguaggio, come sostiene Barthes, «non può essere definito né dal suo oggetto né dalla materia, perché qualsiasi materia può essere arbitrariamente dotata di significato».⁷³

Il senso della "metamorfosi" posto in essere dal mito troverebbe allora – come afferma Steiner – una realizzazione pratica nelle nuove forme di espressione che si manifestano nell'elettronica e nella realtà virtuale:

Oggi, le tecniche esatte di riproduzione, codificazione e trasmissione elettronica e, fra poco, le tecnologie audiovisive della "realtà virtuale" avranno effetti quasi imprevedibili sulla ricezione del linguaggio e del linguaggio nella letteratura. Il senso di metamorfosi che caratterizzava gli studi comparativi diventerà certamente un senso di mutazione. Ma non avveniva forse così quando i pittori greci rappresentavano sui vasi Orfeo o Achille, quando Daumier dipingeva Don Chisciotte o quando Liszt componeva le sue "traduzioni" puramente strumentali di Petrarca?⁷⁴

Qui Steiner, per nulla timoroso della "mutazione" ("metamorfosi") delle forme di espressione artistiche nella società contemporanea, sembra quasi aprirsi ad un heideggerismo "di sinistra" (atteggiamento smentito da tante altre prese di posizione più cupe e conservatrici del grande critico).

Oggi, secondo quanto sostiene Vattimo,

siamo forse in grado di riconoscere che gli elementi di superficialità e precarietà dell'esperienza estetica quale si attuano nella società tardo-moderna non sono necessariamente segni e manifestazioni di alienazione, legati agli aspetti disumanizzanti della massificazione (...) si apre anche una possibilità alternativa: l'avvento dei *media*, infatti, comporta anche una accentuata mobilità e superficialità dell'esperienza, che contrasta con le tendenze alla generalizzazione del dominio, in quanto dà luogo a una specie di "indebolimento" della nozione stessa di realtà, con il conseguente indebolimento anche di tutta la sua cogenza. La "società dello spettacolo" di cui parlano i situazionisti non è solo la società delle apparenze manipolate dal potere, è anche la società in cui la realtà si presenta con caratteri più molli e fluidi, e in cui l'esperienza può acquisire i tratti dell'oscillazione, dello spaesamento, del gioco (...) [ma] si tratta di uno spaesamento strumentale, che mira a un riappaesamento conclusivo il quale resta prigioniero se non della categoria di opera, certo di quella di soggetto, che le fa da corrispettivo. L'esperienza dell'ambiguità è invece costitutiva dell'arte, come l'oscillazione e lo spaesamento; sono queste le sole vie attraverso le quali, nel mondo della comunicazione generalizzata, l'arte può configurarsi (non: ancora, ma forse: finalmente) come creatività e libertà.⁷⁵

⁷³R. BARTHES, "Il mito oggi", cit., p. 192.

⁷⁴G. STEINER, "Che cosa è la letteratura comparata", in *Nessuna passione spenta* (1996), Garzanti, Milano 2001, p. 101.

⁷⁵G. VATTIMO, "L'arte dell'oscillazione", in *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 2000, pp. 82-83.

Le nuove forme di arte non farebbero, dunque, che confermare quell'esperienza di "indebolimento della verità", che il mito contribuisce ad affermare con la sua vocazione alla "secolarizzazione".

Ed è l'estetica ispirata all'ermeneutica "a mostrarsi più attenta all'esistenza sociale dell'arte, anche agli aspetti più problematici dell'arte 'di massa' ".⁷⁶

L'estetizzazione che, a ragione, molti indicano come un aspetto caratteristico della vita sociale post-moderna, ha anche e soprattutto un senso legato alla storia della tarda modernità come storia dell'indebolimento dell'essere (...) una concezione dell'arte ispirata al nichilismo ontologico-ermeneutico (...) non chiuderà gli occhi di fronte alle trasformazioni che l'esperienza estetica ha subito e sta subendo nelle società tardo-industriali. Non si ostinerà, per esempio, a cercare la verità dell'arte solo nelle sedi 'alte' e tradizionalmente riconosciute, ma guarderà anche e soprattutto all'esteticità diffusa che sta improntando di sé il mondo delle merci, dell'informazione, tutta la vita collettiva. La sua difesa contro una pura e semplice apologia dell'esistente consisterà nei principi critici che saprà ricavare dalla propria ispirazione nichilistica.⁷⁷

Questa vocazione nichilistica dell'ermeneutica – caldamente difesa da Vattimo all'insegna di un "heideggerismo di sinistra", e quindi di matrice "utopica e progressista" – aperta alle nuove possibilità dell'arte, non può che trovare la sua più profonda ragione proprio nell'ambito di una riscoperta del mito, nel quadro di una generale esperienza di indebolimento della verità della metafisica. È, ancora, grazie all'ermeneutica che, in ambito più strettamente letterario, potremmo teorizzare un "canone debole", all'interno del quale l'*high brow literature* possa convivere nelle "sedi basse" della *lowbrow literature*.

⁷⁶G. VATTIMO, *Oltre l'interpretazione*, cit., p. 90.

⁷⁷*Ibidem*.

