

Giordano Ghirelli

Autorialità, contingenza e polifonia nell'estetica di Michail Bachtin

Abstract

The notion of contingency seems to apply only improperly to storytelling. From Aristotle to Peter Brooks, the efficacy of a plot is in fact measured by its ability to bind the initial and final situation through a series of events connected according to the principle of causality. Within the plot, each element does not have value in itself, but for the link it has with the preceding and subsequent elements; what at first seemed sensational and fortuitous at a retrospective glance is thus functional to the whole and is cloaked in the veil of necessity. In this contribution, we will see in Mikhail Bakhtin's concept of the polyphonic novel a way of making contingency coexist with the narrative arrangement of events.

Keywords

Contingency, Storytelling, Michail Bachtin

Received: 01/07/2024

Approved: 11/09/2024

Editing by: Eleonora Caramelli

© 2024 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
g.ghirelli92@gmail.com (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano)

1. Narrazione e destino

Solo impropriamente la nozione di contingenza sembra applicarsi alla narrativa d'invenzione, persino a quella forma narrativa tipicamente moderna che, quasi per definizione, si è presentata come resoconto di fatti veri, o raccontati come se fossero veri, presentati al di fuori di qualsiasi tendenza idealizzante, nella contingenza del loro modo essere particolare, ovvero il romanzo (cfr. Watt 1994; Mazzoni 2011). "Il romanzo racconta una storia", diceva infatti Edward Morgan Forster, "questo è l'aspetto fondamentale, senza il quale il romanzo non potrebbe esistere" (Forster 1963: 44); e appunto fin dall'etimo la nozione di racconto esclude l'accidentale e il contingente:

Il tedesco *erzählen*, così come l'inglese *to tell*, proviene dal germanico *tal* che significa sciame, insieme, numero; raccontare deriva dal latino *computo* che indica un conteggio, analogo al conteggio numerico che, come sostiene Kant, presuppone la successione temporale e la sua sintesi. "Beato colui che può dire 'allorché', 'prima che' e 'dopo che'", scrive Musil nell'*Uomo senza qualità*. Il piacere che procura il racconto sembra avere a che fare con la felicità di poter ordinare una molteplicità di eventi in una successione. Per poter essere contati, gli eventi devono essere distinguibili e distinti tra loro, e la loro organizzazione secondo il prima e il poi è sempre una sorta di selezione: altri rapporti tra gli eventi sarebbero possibili ma sono messi tra parentesi per permettere il computo. Forse l'iterativo *re-* in *raccontare*, e l'*er-* in *erzählen* alludono a questo eccesso indicando che la sintesi narrativa riguarda non solo il conteggio di ciò che è accaduto, ma abbraccia anche ciò che non è accaduto o non accadrà mai. (Harle 2010: 171-2)

"Le trame ben composte – osserva Aristotele nella *Poetica* (1451a) – non devono cominciare né finire come capita", ma formare un tutto di parti coerenti e concordi, dove gli elementi risultano collegati "in modo tale che, cambiando o togliendo una parte, l'intero risulti alterato e sconnesso: infatti quello che, presente o assente, non produce conseguenze, non è parte dell'intero". Tale, secondo Roland Barthes, è difatti la natura del testo narrativo: "apparentemente soggetto alla discontinuità dei messaggi, di cui ognuno, nel momento in cui entra nella corsa, è ricevuto come un supplemento inutile [...], ma in realtà saturato di legami pseudologici, di raccordi, di termini duplicemente orientati"; così, alla fine, "tutto il probabile iniziale passa dalla parte del necessario", si scopre cioè che la disseminazione dei vari elementi "non è lo sparpagliamento sperduto dei sensi [...] ma una semplice sospensione – provvisoria – di elementi affini, già calamitati, prima che siano convocati e che accorrono per disporsi economicamente nello stesso fascio" (Barthes 1973: 165-6). I vari fili del rac-

conto si rivelano retrospettivamente parti di un *textum*, in cui ogni momento si trova già consegnato a qualcosa che lega il passato al momento futuro in cui verrà rivelato. Da qui quella forza perturbante della fine che nutre il desiderio narrativo di intessere trame, su cui hanno insistito, tra gli altri, Frank Kermode (1972) e Peter Brooks (2004): il racconto inizia *post factum*, e da questo punto liminare, da questa soglia del già avvenuto, inizia la sua ricostruzione retrospettiva. Una delle affermazioni più significative al riguardo si trova in un brano de *La Nausea* di Jean-Paul Sartre, dove il protagonista, Roquentin, riflette sulla differenza fra vivere e raccontare:

Quando si vive non accade nulla. Le scene cambiano, le persone entrano o escono: ecco tutto. Non vi è mai un inizio. I giorni si aggiungono ai giorni senza capo né coda, è un'addizione interminabile e monotona. Di tanto in tanto si fa un totale parziale, si dice: ecco sono tre anni che viaggio, tre anni che sono a Bouville. E non c'è nemmeno una fine: non si lascia mai una donna, un amico, una città tutto in una volta [...]. Vivere è questo. Ma quando si racconta la vita, tutto cambia. Solo che è un cambiamento che nessuno nota: la prova è che si parla di storie vere. Come se potessero esserci storie vere: gli eventi si svolgono in un modo e noi li raccontiamo in un modo inverso. Diamo l'impressione di cominciare dall'inizio: "Era una bella serata dell'autunno del 1922. Lavoravo presso un notaio a Marommes". In realtà abbiamo cominciato dalla fine. La fine è là, invisibile e presente; è la fine che dà a queste poche parole la pompa e il valore di un inizio. "Camminavo; ero uscito dal paese senza accorgermene; pensavo ai miei problemi di denaro". Questa frase, presa semplicemente per quello che è, vuoi dire che il tizio era assorto, triste, a cento leghe da un'avventura, precisamente in quel genere di umore in cui si lasciano passare gli eventi senza vederli. Ma la fine è là, e trasforma tutto. Per noi, il tizio è già l'eroe della storia. La sua tristezza, i suoi problemi di denaro sono molto più preziosi dei nostri: sono indorati dalla luce delle passioni future. (Sartre 1990: 58-60)

Ovviamente, se confrontata con la nostra vita quotidiana e l'emorragia di tempo che la contraddistingue, la sintassi dell'intreccio è irrealistica; ma è proprio da tale contrasto, come osserva Guido Mazzoni a margine di queste righe, che la narrazione trae la sua efficacia: "Mentre la percezione quotidiana della vita ignora la temporalità e le gerarchie in nome delle quali le trame organizzano la realtà, il *mythos* separa l'essenziale dal contingente, introduce un *telos* nel disordine e crea quelle zone di intensità, ordinate e inverosimili, che Sartre chiamava 'avventure'" (Mazzoni 2011: 64). Per Sartre la contingenza si identifica, infatti, con la libertà nel rapporto dell'uomo col mondo; al contrario la preesistenza della fine trasforma l'esperienza in un'avventura, cioè, appunto, in "un'azione i cui inizi sono scelti dai finali e in funzione dei medesimi" (Brooks 2004: 102). Secondo

Brooks leggiamo i vari incidenti della narrativa come “annunci e premesse” di quella che sarà la versione organica e coerente del finale, così come nei polizieschi privilegiamo i segni che possono valere da indizi di una segreta intenzionalità: “Il senso dell’avventura, così strutturato a partire dal finale, ha qualcosa del rigore e della necessità che nella poesia vengono forniti dal metro e dalla rima, dal ritmo degli anticipi e dei completamenti che va al di là della successione pura e semplice” (Brooks 2004: 103).

Questa radicale esclusione della contingenza lega la nozione di racconto a quella di destino, come rileva ancora Sartre in un passo della sua biografia in cui ricorda la sua lettura giovanile di un libro che riportava le biografie di Bach e Rousseau. “Quei ragazzi”, leggiamo in *Les mots*, “vivevano nell’errore: credevano di agire e di chiacchierare a caso, e invece il vero scopo dei loro discorsi più insignificanti era quello di preannunciare il loro glorioso Destino [...]. Io leggevo le vite di quei falsi mediocri come li aveva concepiti Dio stesso: cominciando dalla fine” (Sartre 1994: 144). Nello stesso senso Walter Benjamin, in *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicolaj Leskov*, afferma che “la saggezza dell’uomo, ma soprattutto la sua vita vissuta – che è la materia da cui nascono le storie – assume forma tramandabile solo nel morente” (Benjamin 2011: 44). Riprendendo l’adagio popolare per cui il senso della vita d’un uomo si rivelerebbe in *liminae mortis*, il filosofo afferma che all’origine delle storie è l’“autorità del morente” (Benjamin 2011: 47). In punto di morte, secondo tale *topos*, l’uomo vedrebbe infatti la sua vita passata scorrere davanti ai suoi occhi in una prospettiva *assoluta*, in quanto libera da ogni aspettativa futura, e in cui perciò tutte le parti sono tra loro mutualmente connesse e significanti. Per Benjamin è precisamente questo lo sguardo del lettore di romanzi. Egli cita in proposito una frase di Moritz Heimann: “Un uomo che muore a trentacinque anni è in ogni punto della sua vita un uomo che muore a trentacinque anni” (Benjamin 2011: 68). Questa affermazione, commenta il filosofo, “che non ha senso per la vita reale diventa inoppugnabile per la vita ricordata. Non si può formulare l’essenza del personaggio romanzesco meglio di quanto essa faccia” (Benjamin 2011: 68). In altri termini, il lettore di romanzi è certo di assistere alla morte dei protagonisti – almeno in senso traslato: come fine del romanzo –, ma non sa come, quando e perché questa avverrà, gettando la sua particolare luce sull’intera loro vita: solo *allora*, solo cioè dopo aver seguito le vicende dei personaggi *fino alla fine*, potrà ricordarli come questa o quella determinata figura, laddove invece le figure mitiche non sono, come noto, vincolate ad una vicenda determinata e traggono il loro significato dall’intersezione con altri cicli di storie. “Se il romanzo è significativo,” conclude

Benjamin, “non è quindi perché ci presenti, quasi didatticamente, un destino estraneo, ma perché quel destino altrui, grazie alla fiamma da cui è consumato [il tempo], genera in noi il calore che non possiamo mai ricavare dal nostro. Ciò che attira il lettore verso il romanzo, è la speranza di riscaldare la sua vita infreddolita alla morte di cui legge” (Benjamin 2011: 67).

Il momento della fine trasforma la vita in destino, conferendole un significato che la riscatta dalla sua dispersione vitale¹. L’etimologia della parola destino si ricollega alla radice indoeuropea *sta-*, da cui il greco ἵστημι = io sto. Dalla stessa radice deriva il latino *destinare* (prefisso *de* + *stinare*, forma allungata di *stare*, che significa: fermare, fissare, stabilire fermamente). Letteralmente, il destino è dunque l’esito finale di un avvenimento che “sta”, che “si trova” sin da ora prestabilito, prefissato, necessariamente determinato secondo una successione temporale di eventi intermedi, determinati a loro volta da una rigida concatenazione di cause e di effetti. Ora, come abbiamo visto, da Aristotele a Peter Brooks, passando per Roland Barthes, l’efficacia di una trama è misurata precisamente sulla capacità di legare la situazione iniziale e finale attraverso una serie di eventi connessi tra loro secondo il principio di causalità. All’interno della trama ogni elemento non ha valore in sé, ma per il legame che intrattiene con gli elementi precedenti e successivi; ciò che a tutta prima sembrava sensazionale e fortuito, ad uno sguardo retrospettivo risulta così funzionale all’insieme e si ammanta del velo della necessità. Nulla può dunque dirsi contingente nelle trame se non per un difetto della nostra conoscenza (di lettori), giacché nei *múthoi*, come nel cosmo spinoziano, ogni cosa è determinata (dall’autore) ad essere e ad operare in un certo modo.

A Michail Bachtin dobbiamo la più compiuta analisi del rapporto tra autore ed eroe nell’opera letteraria. Vogliamo richiamare brevemente i capisaldi del suo pensiero perché, se da un lato il filosofo e critico russo ha

¹ Come rileva infatti Franco Moretti nel suo studio sul *Bildungsroman*, nemmeno il romanzo, che pure, a differenza della tragedia (almeno di quella classica), parla di persone comuni che si muovono in un orizzonte interamente mondano, è libero da una certa fatalizzazione dei fatti: “Torna dunque il destino, nel romanzo moderno, ma è un destino diverso da quello dell’antichità e della tragedia. Non è annunciato da oracoli e profezie, come per Edipo e Macbeth; non è la premessa della vicenda. Emerge solo *ex post*, alla fine: per ‘distinguere’ un uomo – non ha tutti i torti, Mathilde – c’è ormai bisogno di una condanna a morte. E questa conterrà sempre quel sovrappiù di arbitrio o casualità che ci fa immancabilmente pensare (reazione inconcepibile di fronte a una tragedia) che le cose potevano andare diversamente. Ma ci dice anche che così sono andate, e che il verdetto, per quanto poco immotivato, è irreversibile” (Moretti 1986: 139).

insistito sul valore de-terminante della funzione aitoriale, dall'altro ha individuato nei romanzi di Dostoevskij una modalità di composizione narrativa che ha la sua cifra proprio nel "non-determinato" e nell'incompletezza.

2. La funzione aitoriale nell'estetica bachtiniana

Nel suo primo saggio di estetica filosofica, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, risalente agli Venti del Novecento, Bachtin esamina le caratteristiche del rapporto tra autore ed eroe considerandolo l'"evento" principale dell'opera d'arte letteraria (Bachtin 1988: 12). Nello specifico, qui egli considera l'opera come il risultato dell'interazione tra la parola dell'autore e quella del personaggio². Se però nell'opera autore ed eroe hanno uguale diritto di parola, per Bachtin le loro parole non stanno sullo stesso piano. Infatti, grazie alla sua "eccedenza di visione" (*izbytok videnja*) l'autore "non soltanto vede e sa tutto quello che vedono e sanno gli eroi singolarmente presi e tutti gli eroi insieme, ma vede e sa anche più di loro, anzi egli vede e sa qualcosa che ad essi, per principio, è inaccessibile" (Bachtin 1988: 12), ossia "i confini della vita interiore, luogo dove essa è rivolta verso l'esterno e cessa di essere attiva a partire da sé"; innanzitutto i "confini temporali: l'inizio e la fine della vita che non sono dati alla concreta autocoscienza" (Bachtin 1988: 93); poi anche quelli spaziali e caratteriali: l'aspetto esteriore dell'eroe, la gestualità mimica e vocale, il suo modo di reagire agli eventi e di tradurli in progetti di senso – tutte cose che, dal suo interno, l'individuo esperisce in modo frammentario e confuso. Ed è col portare al linguaggio questi momenti "transgredienti" (*transgrdentnyj*) della coscienza dell'eroe che l'autore dona a quest'ultimo "compimento" (*zaveršenie*), cioè un'esistenza "che ha valore per il fatto stesso della sua concreta e multiforme presenzialità" (Bachtin 1988: 12). Come ogni essere umano, infatti, l'eroe vive la sua vita nell'orizzonte strutturalmente aperto e in divenire proprio di una coscienza agente, estroflessa e progettuale: "Se io sono un essere compiuto e se l'evento è qualcosa di compiuto, io non posso né vivere né agire; per vivere devo essere incompiuto, aperto per ciò che mi concerne – almeno in tutti i momenti essenziali –, devo ancora venire in essere per me stesso sul piano del valore, non coincidere con la mia presenzialità" (Bachtin 1988: 12). Da ciò deriva quella che con

² Si veda a proposito anche il saggio coevo, *Il problema del contenuto* (Bachtin 1929), dove questa dialettica è declinata nei termini di "forma" e "contenuto" all'interno di una riflessione generale sull'evento estetico considerato sul versante dell'atto creativo.

un termine di nuovo conio Bachtin individua come “la formula generale del rapporto fondamentale, esteticamente produttivo, dell’autore con l’eroe”, ossia:

L’extralocalità (vnenachodimost’) dell’autore rispetto a tutti i momenti dell’eroe, extralocalità di spazio, tempo, valore e senso, che permette di raccogliere tutto l’eroe, il quale dal proprio interno è disperso e disseminato nel mondo assegnato della conoscenza e nell’evento aperto dell’atto etico, di raccogliere lui e la sua vita e di integrarli *fino a farne una totalità* coi momenti che gli sono inaccessibili dentro se stesso, cioè con la completezza dell’immagine esteriore, l’aspetto, lo sfondo retrostante, il suo rapporto con l’evento della morte e il futuro assoluto, ecc., e di giustificare l’eroe e compierlo indipendentemente dal senso, dalle realizzazioni, dal risultato e dal successo della sua vita orientata in avanti. (Bachtin 1988: 28-9)

In Bachtin, come puntualizza Stefano Zangrando, il *senso* è “sempre immanente alla vita dell’eroe”, e perciò ontologicamente “aperto” e “diveniente”; il *valore* è invece “il senso compiuto, ciò che l’eroe e la sua vita acquisiscono nel momento in cui l’autore li raccoglie e li integra entro la totalità estetica dell’opera” (Zangrando 2006: 169). È dunque solo grazie all’opera integrativa dell’autore che l’eroe acquista “un’anima” e “un contorno” (Bachtin 1988: 88-90); in altri termini: diventa “estheticamente significativa” quanto più l’autore ha saputo “prendere una salda posizione fuori di lui” (Bachtin 1988: 117). Se però è vero che dei due poli della creazione artistica “uno è passivamente reale, l’altro è attivo (l’autore-contemplatore)”, non per questo il soggetto raffigurato per Bachtin decade allo statuto di oggetto inerte; al contrario, perché si dia evento estetico “dobbiamo sentire con vivezza l’altra coscienza, verso la quale è diretta la nostra attività creativa come verso un’altra coscienza, appunto” (Bachtin 1988: 180). Il principio dell’*extralocalità*, infatti, allude non solo all’intervento attivo dell’autore; significa anzitutto l’“amorosa rimozione di sé dal campo della vita dell’eroe, lo sgombero di tutto il campo della vita a favore dell’eroe e della sua esistenza, la partecipe comprensione e il compimento dell’evento della vita dell’eroe, in qualità di spettatore impassibile in senso conoscitivo e etico” (Bachtin 1988: 14). Insomma, la conquista di uno stabile punto di appoggio fuori dalla coscienza dell’eroe presuppone l’accoglimento dell’“orizzonte dell’altro contemplato, senza perderne l’originalità”; per il critico ne deriva che:

Il primo momento dell’attività estetica è l’immedesimazione: io devo vivere – vedere e conoscere – ciò che egli vive, mettermi al suo posto e, per così dire, coincidere con lui (come, in che forma questa immedesimazione sia possibile, cioè il problema psicologico dell’immedesimazione, noi lo trascuriamo; a noi basta il fatto

indiscutibile che, entro certi limiti, questa immedesimazione è possibile). Io devo fare mio il concreto orizzonte vitale di quest'uomo, così come egli lo vive. (Bachtin 1988: 23-4)

Con parole che richiamano ciò che Nietzsche definiva ne *La nascita della tragedia* il "fenomeno artistico originario"³, Bachtin arriva a dire che l'autore "pre-trova" l'eroe:

L'autore non può *inventare* un eroe privo di autonomia rispetto all'atto creativo dell'autore, atto che gli dà convalida e forma. L'autore-artista *pre-trova* l'eroe come dato indipendentemente dal suo atto puramente artistico e non può generare da sé l'eroe, che allora non riuscirebbe convincente. [...] L'atto artistico incontra una certa realtà persistente (tenace e impenetrabile), con la quale non può non fare i conti e che non può dissolvere completamente in sé. Questa realtà extraestetica dell'eroe entrerà, dopo aver ricevuto una forma, nella sua opera. (Bachtin 1988: 179)

L'autore può dare "compimento" alla vita dell'eroe nella misura in cui questi gli si pone davanti (da ultimo misteriosamente) come una personalità dotata di un'esistenza piena, concreta e interamente dispiegata, che sollecita la sua risposta attiva e consapevole⁴. Come non vi è eroe senza autore, così non vi è autore senza eroe. Nella viva esperienza della creazione, precisa infatti Bachtin, il "compimento" non avviene *dopo* l'immedesimazione, ma i due momenti "s'intrecciano strettamente e si fon-

³ "A causa di una particolare debolezza del talento moderno, siamo portati a rappresentarci il fenomeno estetico originario in modo troppo complicato e astratto. La metafora, per il vero poeta, non è una figura retorica, bensì un'immagine sostitutiva che si libra dinnanzi a lui al posto di un concetto. Il carattere non è per lui un intero composto da tratti singoli ricercati e assemblati, bensì una persona che vive urgentemente dinnanzi a lui, che si distingue dalla simile visione del pittore solo perché continua a vivere e ad agire. [...] In fondo il fenomeno estetico è semplice; si deve avere soltanto la capacità di vedere continuamente un gioco vivente e di vivere attornati da schiere di spiriti, e così si è poeti; si deve soltanto sentire l'impulso a trasformare se stessi e a esprimersi attraverso altri corpi e altre anime, e così si è drammaturghi" (Nietzsche 2015: 112-3).

⁴ Non possono non venire in mente in proposito anche le parole con cui Luigi Pirandello descrive la genesi dei protagonisti in *Sei personaggi in cerca d'autore*: "Posso soltanto dire che, senza sapere d'averli punto cercati, mi trovai davanti, vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro, quei sei personaggi che ora si vedono sulla scena. E attendevano, li presenti, ciascuno col suo tormento segreto e tutti uniti dalla nascita e dal viluppo delle vicende reciproche, ch'io li facessi entrare nel mondo dell'arte, componendo delle loro persone, delle loro passioni e dei loro casi un romanzo, un dramma o almeno una novella. Nati vivi, volevano vivere".

dono insieme. Nell'opera letteraria ogni parola tiene presente entrambi i momenti e ha una duplice funzione: guida l'immedesimazione e le conferisce compimento, ma l'uno o l'altro di questi momenti può prevalere" (Bachtin 1988: 25). All'origine dell'opera letteraria vi è dunque un'incessante dialettica tra contingenza ed intenzione autoriale: se è l'autore ad inserire la vita dell'eroe in un ordine compositivo che trascende la dispersione dei suoi momenti, del tutto contingente è il fatto che la sua attività si orienti verso un dato eroe. Ad ogni modo, per Bachtin

L'attività estetica comincia, propriamente parlando, quando ritorniamo in noi stessi, al nostro posto fuori del sofferente, e conferiamo forma e compimento al materiale dell'immedesimazione; e questo conferimento di forma e compimento avviene integrando il materiale raccolto grazie all'immedesimazione, ossia la sofferenza della data persona, coi momenti transgredienti rispetto a tutto il mondo materiale della sua coscienza sofferente, i quali adesso hanno una funzione non più informativa, bensì nuova, *compiente*. (Bachtin 1988: 24-5)

Se infatti "questo ritorno non avvenisse avrebbe luogo il fenomeno patologico di chi vive l'altrui dolore, e nulla di più" (Bachtin 1988: 24). Per il critico, le estetiche dell'empatia hanno ragione nel sostenere che la forma estetica, persino nei suoi aspetti puramente materiali e spaziali, non è la "forma di un'opera come oggetto, ma forma di un eroe e del suo mondo, cioè di un soggetto" (Bachtin 1988: 81). Ma contro le estetiche dell'empatia egli ribadisce che

[...] La forma non è pura espressione dell'eroe e della sua vita, bensì, esprimendolo, essa esprime anche il rapporto creativo che l'autore ha con lui, anzi questo rapporto è il momento propriamente estetico della forma. La forma estetica non può essere fondata dall'interno dell'eroe, dall'interno della sua tendenza materiale di senso, cioè del significato puramente vitale; la forma è fondata dall'interno dell'*altro*, cioè dell'autore, come sua reazione creativa nei confronti dell'eroe e della sua vita; tale reazione crea valori che, per principio, sono transgredienti rispetto all'eroe e alla sua vita, ma che con essi hanno un rapporto essenziale. (Bachtin 1988: 81)⁵

⁵ Come del resto riconosce anche l'autore dei *Sei personaggi* (1993: 6), l'artista, se da un lato accoglie l'immagine dell'eroe, dall'altro non si limita al momento ricettivo ma "cerca invece nell'immagine, che deve restar viva e libera in sé, un senso che gli dia valore". Con parole sorprendentemente affini a quelle di Bachtin, Pirandello dice dei personaggi del dramma: "Io, di quei sei, ho accolto dunque l'essere, rifiutando la ragion d'essere; ho preso l'organismo affidando ad esso, invece della funzione sua propria, un'altra più complessa e in cui quella propria entrava appena come dato di fatto" - appunto: il "dramma dell'essere in cerca d'autore" (Pirandello 1993: 9-10).

Per salvaguardare l'intrascendibile statuto dialogico dell'attività estetica Bachtin arriva a parlare della forma artistica come un *dono* amorevolmente elargito dall'autore all'eroe⁶. Il dono, osserva infatti Andrea Tagliapietra, "non è la cosa donata, ma consiste, piuttosto, nel legame che la cosa donata istituisce fra chi la offre e chi la riceve", sicché l'autentico legame del dono "consisterebbe, quindi, da ultimo, nel dono di un legame" (Tagliapietra 2009: 19)⁷. Parimenti Bachtin individua il grado ultimo del compimento estetico non nella forma, ma nel rapporto tra autore ed eroe, di cui la forma è funzione. Come il dono, da un lato la forma è calibrata sulla vita del dell'eroe e presuppone la capacità dell'autore di immedesimarsi in questa vita per come è vissuta dall'eroe dall'interno di sé; dall'altro aggiunge a questa vita qualcosa che, per definizione, essa da sola non potrebbe darsi. Per Bachtin, infatti, una "sola coscienza" non è in grado di dare conto della creazione estetica vera e propria, come della sua fruizione: "Se l'autore-contemplatore perde la sua ferma e attiva posizione fuori dei personaggi e si identifica con essi, si distrugge l'evento artistico e la totalità artistica come tale, nella quale egli, come persone creativa-

⁶ Per Bachtin (1988: 81) il "rapporto estetico dell'autore con l'eroe o della forma con l'eroe e la sua vita" è infatti simile, oltretutto al ricordo della persona cara, al "rapporto, unico nel suo genere, dell'amante con l'amato (naturalmente, con la totale eliminazione del momento sessuale), rapporto di valutazione immotivata con l'oggetto ("qualunque egli sia, io lo amo", e solo poi segue l'idealizzazione attiva, il dono della forma) [...], rapporto del dono col bisogno, del perdono gratis col delitto, della grazia col peccatore". Ciò che accumuna questi rapporti è infatti il "dono, per principio transigente, fatto a chi lo riceve, da una parte, e il suo profondo rapporto appunto con chi lo riceve, dall'altra: non lui, ma per lui; quindi l'arricchimento ha un carattere formale, trasfigurante e trasferisce chi riceve il dono su un nuovo piano d'esistenza" (Bachtin 1988: 81-2).

⁷ Tagliapietra (2009: 19-24) rileva tuttavia una "differenza fondamentale" tra "il dono come inizio del dono, ossia il dono come fenomeno originario senza condizioni né presupposti" e quel "sistema del dono" evidenziato ad esempio da Seneca nel *De beneficiis*, o da Marcel Mauss nel suo *Saggio sul dono*, per i quali il dono presuppone una legge non scritta che impone al beneficiario di ricambiare. Tagliapietra (2009: 29-31) individua così il "dono perfetto" - in quanto isolabile da qualsiasi reciprocità - nel dono elargito in forma anonima, riconoscendo tuttavia, sulla scia di Derrida, che un dono siffatto è condannato alla "forma del paradosso. È, cioè, un dono che è come se non ci fosse mai stato". A ben guardare, l'extralocalità dell'autore permette alla forma estetica di configurarsi come un caso (forse l'unico realizzabile appieno) di dono assolutamente gratuito, incondizionato, anonimo e unilaterale; e perciò autenticamente altruista.

mente autonoma, è un momento necessario” (Bachtin 1988: 64)⁸. Così, conclude il critico russo:

Se si ha un solo, unico e unitario partecipante, non ci può essere evento estetico [...]. L'evento estetico, per aver luogo, necessita di due partecipanti e presuppone due coscienze non coincidenti. Quando l'eroe e l'autore coincidono o si trovano l'uno accanto all'altro di fronte a un valore comune o l'uno contro l'altro come nemici, finisce l'evento estetico e comincia quello etico (*pamphlet*, manifesto, requisitoria, elogio, ringraziamento, invettiva, autorendiconto-confessione, ecc.); quando invece l'eroe non c'è affatto, neppure potenzialmente, si ha l'evento conoscitivo (trattato, articolo, lezione); là dove l'altra coscienza è la coscienza inglobante di Dio, ha luogo l'evento religioso (preghiera, culto, rituale). (Bachtin 1988: 21)

In questo senso il critico può parlare della forma come di un “confine”: “L'attività estetica opera sempre ai confini (la forma è un confine) della vita vissuta dall'interno, là dove la vita è rivolta *al di fuori*, dove essa finisce (fine spaziale, temporale e di senso) e ne comincia un'altra, dove si trova la sfera ad essa inaccessibile dell'attività dell'altro. [...] *La forma è un confine*, elaborato esteticamente” (Bachtin 1988: 77 e 82). Ma si tratta di un “confine”, per riprendere le parole di Stefania Sini, che non è “una violenta frattura, ma una tensione dinamica. È un movimento di andata e ritorno, che non esclude l'identificazione partecipe, ma rifiuta quella dissoluzione di sé nell'altro che la teoria dell'empatia, nelle sue formulazioni più estreme, indica come punto di arrivo dell'esperire” (Sini 2011: 13).

3. Polifonia

Se è vero che, ne *L'autore e l'eroe*, la polemica contro le estetiche dell'empatia⁹ e il *focus* sulla visione autoriale portano Bachtin a insistere ecces-

⁸ Perciò egli ritiene “depauperanti” quelle teorie che “mettono alla base della creazione culturale la rinuncia del proprio posto unico e alla propria contrapposizione agli altri, la partecipazione di un'unica coscienza”, e arriva a spiegarle con lo “gnoseologismo di tutta la cultura filosofica del XIX e XX secolo”, per il quale “l'unità dell'accadere dell'evento è sostituita dall'unità della coscienza, della comprensione dell'evento, e il soggetto da partecipante dell'evento diventa soggetto di una conoscenza, puramente teorica ed indifferente, dell'evento” (Bachtin 1988: 80).

⁹ Invero, ne *L'autore e l'eroe* sono parimenti criticate quelle estetiche che, per converso, riducono l'attività artistica al solo rapporto autore-materiale, tralasciando completamente l'apertura nei confronti dell'eroe come necessario momento artistico: “Anche qui la creazione artistica è intesa come atto unilaterale, al quale si contrappone non un altro soggetto,

sivamente sull'“autorevole autonomia” dell'autore (Bachtin 1988: 84) e, di conseguenza, a trascurare la “lotta fra i punti di vista nel contenuto dell'opera, il tessuto incandescente dei toni emotivo-volitivi che abitano l'evento” (Sini 2011: 14), è altrettanto vero, come rileva ancora Stefania Sini, che nel suo celebre studio su Dostoevskij il critico russo ha posto l'accento sul movimento contrario, quello mediante cui l'eroe si rivolta alla volontà dell'autore di metterlo a tacere, riconoscendolo proprio degli eroi dostoevskiani:

Il senso serio, profondo di questa rivolta si può esprimere così: non si può trasformare l'uomo vivo in muto oggetto di una conoscenza esteriore compiutamente definitoria. *Nell'uomo vi è sempre qualcosa che solo lui può scoprire nel libero atto dell'autocoscienza e della parola, che non si assoggetta alla determinazione esterna ed esteriorizzante.* (Bachtin 1968: 79)

In *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Bachtin distingue infatti due modalità in cui l'autore può intervenire nel testo, e a partire da queste individua due linee fondamentali all'interno del romanzo occidentale: il romanzo monologico, in cui la parola del personaggio non vale per quello che dice ma come significato della parola sovraordinata dell'autore, e il particolare è preso in considerazione solo in quanto è essenziale al significato complessivo della storia; e il romanzo polifonico, dove invece il personaggio non è in funzione di una storia definita, e la sua verità è data non da determinazioni psicologiche, sociologiche, ideologiche, che pure sono presenti, ma dalla sua imprevedibilità, dal suo rapporto mobile con gli altri personaggi (Bachtin 1968: 134). Qui l'autore non parla di lui, parla *con* lui, e pertanto “un'immagine interna del suo io (o dell'io dell'autore) non perviene mai a costituirsi compiutamente” (Guglielmi 1983: 66).

L'essenza della polifonia – osserva Bachtin – sta proprio nel fatto che le voci restano indipendenti e, come tali, si combinano in una unità di ordine superiore a quella dell'omofonia. [...] Si può dire così: la volontà artistica della polifonia è la volontà artistica che tende a unire molte volontà, la volontà che tende all'evento. (Bachtin 1968: 32).

All'unità ideale propria della cultura idealistica e illuministica, che tende a risolvere tutto l'ordine della realtà nell'unità di un'unica figura (ragione, coscienza, spirito del mondo, divenire storico, ecc.), il filosofo russo con-

ma soltanto l'oggetto, il materiale”; di conseguenza, “l'amore estetico diventa privo di oggetto, puro processo d'amore, privo di contenuto” (Bachtin 1988: 83).

trappone quella che egli chiama l'“unità dell'evento”, intendendo con ciò non una sintesi, un superamento del particolare nell'universale, ma, appunto, una “coesistenza” e “interazione” di voci che mantengono la loro irriducibile autonomia per tutta la durata del racconto (Bachtin 1968: 41). Secondo Bachtin è appunto questo il principio organizzativo dei romanzi di Dostoevskij, da lui posti al vertice della linea polifonica della narrativa occidentale¹⁰. Come egli mostra attraverso un'ampia e originale analisi stilistica, infatti, l'intersezione delle voci nei romanzi del grande autore russo non ha a che fare con la consueta forma dialogica che tende a svolgersi sul “solito sfondo di un unico mondo oggettivo”, né è tantomeno ridicibile alle repliche dei dialoghi riportati nel testo; si tratta bensì della “dialogicità di una totalità ultima” intesa come “totalità d'interazione di varie coscienze, delle quali nessuna si fa interamente oggetto di un'altra”, interazione che “non dà al contemplante il fulcro per un'oggettivazione di tutto l'evento secondo il consueto tipo monologico” (Bachtin 1968: 27). In questo modo, Dostoevskij compie “una piccola rivoluzione copernicana” in seno alla narrativa occidentale: “Quel che faceva l'autore, lo fa ora il personaggio, illuminando se stesso da tutti i possibili punti di vista” (Bachtin 1968: 67).

Il personaggio dostoevskiano, osserva Guido Guglielmi sulla scia di Bachtin, è infatti “un personaggio-ideologo, che ragiona, polemizza, agisce attraverso la propria parola, ma sempre confrontandosi con un'altra istanza ideologico-discorsiva. [...] L'orchestrazione delle voci lascia ad ognuno l'indipendenza del suo esistere”, dimodoché “la tensione verso l'altro, l'inquietudine di non essere quello che si è, restano costitutivi” (Guglielmi 1983: 66 e 72)¹¹. Mentre nel testo diegetico tradizionale i rapporti tra a-

¹⁰ Nella ricostruzione bachtiniana la linea polifonica, che ha i suoi predecessori nel dialogo socratico e nella satira menippea e annovera tra i suoi esponenti Shakespeare e Cervantes, nonché i *contes philosophiques* di Voltaire e Rousseau, raggiunge infatti la piena estrinsecazione nei romanzi del grande autore russo, dove essa dà vita a una nuova, rivoluzionaria forma artistica che racchiude in sé anche un'originale *Weltanschauung*. Se, infatti, “Dostoevskij è il creatore della vera polifonia, che certamente non esisteva e non poteva esistere né nel dialogo socratico né nell'antica satira menippea, né nel mistero medievale, né in Shakespeare e Cervantes, né in Voltaire e Diderot, né Balzac e Hugo”, Bachtin sottolinea tuttavia che “la polifonia era stata *sostanzialmente* preparata in questa linea di sviluppo della letteratura europea” (Bachtin 1968: 234, corsivo dell'autore). Nei limiti del presente contributo non possiamo entrare nel merito di questa ricostruzione. Per un'ampia discussione critica della stessa, si veda Cesare Segre (1984: 62-74).

¹¹ “Ogni esperienza interiore, ogni pensiero dell'eroe – scrive Bachtin (1968: 46) a proposito dei personaggi dostoevskiani – sono interamente dialogici, coloriti polemicamente, pieni

zione e motivazione sono parzialmente o totalmente elaborati dallo scrittore, la cui parola è anche un'istanza giudicante sulle affermazioni dei vari personaggi (Cfr. Segre 1984: 7; Mazzoni 2011: 66), in Dostoevskij tutto "è costruito in modo tale da rendere l'opposizione dialogica irrimediabile. Nessun elemento dell'opera si crea dal punto di vista di un 'terzo' non partecipe" (Bachtin 1968: 28). Insomma, per dirla con Anatolij Vasil'evič Lunačarskij, citato testualmente da Bachtin, "il potere di Dostoevskij sugli spiriti da lui vocati è limitato" (Bachtin 1968: 51). Ne è spia, per il critico, il fatto che il gioco polifonico di voci inscenato dal grande scrittore finisce da ultimo per smentire il suo stesso orizzonte ideologico, notoriamente caratterizzato da posizioni conservatrici e reazionarie¹². Emblematica, al riguardo, è l'osservazione di Viktor Šklovskij, puntualmente ripresa in *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, secondo cui lo scrittore non amava terminare i suoi manoscritti, i quali rivelano che egli non procedeva secondo un piano compositivo prestabilito, e non certo per mancanza oggettiva di tempo – fa notare Šklovskij –, quanto perché il fulcro dell'opera per lui non era nell'intenzionalità narrativa che si manifesta alla fine, ma appunto nella coesistenza sincronica delle voci: "*Finché queste restavano a più piani e a più voci, finché la gente in esse discuteva, non nasceva la disperazione per mancanza di soluzione*. La fine del romanzo significava per Dostoevskij il crollo di una nuova torre di Babele" (Bachtin 1968: 57, corsivo dell'Autore). Ciò, per Bachtin, è talmente vero che, anche nelle opere del romanziere in cui una fine è effettivamente presente, egli vi registra "un originale conflitto tra *l'incompiutezza interiore* dei personaggi e del dialogo e la *finitezza esteriore* (nella maggioranza dei casi compositiva)" (Bachtin 1968: 58). In altri termini, il finale, in Dostoevskij, è puramente convenzionale: esso non getta una luce retrospettiva sulle traversie dell'eroe ancorandole, *ipso facto*, a un senso capace di riscattarle dalla loro

di contrasti, o, viceversa, aperti alle intuizioni altrui, in ogni caso non sono concentrati semplicemente sul loro oggetto, ma sono sempre accompagnati da un'attenzione attiva rivolta a un'altra persona". Sul personaggio romanzesco come "ideologo" cfr. anche Bachtin 1970: 479-80.

¹² Così Bachtin descrive la "catarsi" che indurrebbero i romanzi dostoevskiani: "Nel mondo non è ancora avvenuto nulla di definitivo, l'ultima parola del mondo e sul mondo non è ancora stata detta, il mondo è ancora aperto e libero, tutto ha ancora da venire e avrà sempre da venire"; egli circoscrive questa funzione al narratore, sottolineando che "il Dostoevskij pubblicitista non era affatto alieno dalla serietà limitata e unilaterale, dal dogmatismo, dall'escatologismo. Ma queste idee di pubblicitista, entrando nel romanzo, vi diventano soltanto una delle voci incarnate di un dialogo incompiuto e aperto" (Bachtin 1968: 217).

intima incompiutezza. Di qui la natura fascinosamente enigmatica di romanzi come *Delitto e castigo*, *L'idiota*, e *I demoni*; di qui il fervente conflitto delle interpretazioni.

4. *Conclusion*

È appunto in questo metodico e consapevole rifiuto della fine, o meglio di una fine che non sia convenzionale, che Bachtin ravvisa l'autentica cifra dell'opera di Dostoevskij, il culmine di un plurisecolare cammino inaugurato dal comico e realizzato dal romanzo moderno, che, nella sua ricostruzione, ha portato la narrazione, *ergo* la coscienza stessa dell'uomo occidentale, ad acquisire un "nuovo senso del tempo", un tempo incentrato non più sul "passato assoluto" della tradizione, bensì sull'"esperienza personale e la libera invenzione creativa", ossia sul "presente nella sua incompiutezza" (Bachtin 1970: 480). Nella sua lettura, infatti, come sottolinea ancora Guglielmi, l'importante per il romanziere è "non lasciare che l'evento s'irrigidisca in situazione di fatto, non escludere nulla dalla sua potenza contestatrice, impedire che l'ultima parola venga pronunciata" (Guglielmi 1983: 73). Perché se è indubbio che il romanzo polifonico come ogni romanzo racconta una storia dotata di un centro, un inizio e una fine – e, come tale, rappresenta una mediazione sintetica dei contenuti e, quindi, l'emersione dell'ordine dal disordine –, le riflessioni di Bachtin sul romanzo ci invitano tuttavia ad andare oltre questo indiscutibile punto di partenza, e a cogliere più sottilmente nelle trame un'incessante dialettica tra la necessità della forma e la contingenza del contenuto, con la contingenza che può addirittura assurgere a principio formale – come appunto accade nell'opera di Dostoevskij. Commetteremmo infatti un errore se ravvisassimo nella compiutezza compositiva dei romanzi dostoevskiani una smentita di ciò. Il fatto che poche opere letterarie possano vantare un'uguale fortuna critica lo si deve proprio al contrasto (evidenziato da Bachtin) tra la loro dialogicità interna e la loro fine "*convenzionale-monologica*" (Bachtin 1968: 58). Tale contrasto porta il lettore ad assumere la fine del racconto (e quindi la stessa trama) come contingente e, di conseguenza, a rovesciare i tradizionali termini del patto narrativo: non più un patto tra un soggetto e un oggetto separati da un muro invalicabile, bensì tra entità in dialogo all'interno di un orizzonte mobile di significazione che da ultimo travalica i confini del testo.

Tirando le fila del discorso possiamo dunque concludere che, mentre nel romanzo monologico la contingenza si dà prevalentemente a monte

della figurazione – nell’atto di ispirazione con cui l’autore s’imbatte in quel *dato* eroe, e non in un altro –, il romanzo polifonico invece preserva la contingenza dell’eroe nel corso del racconto, affidandogli una parola che non si lascia risolvere in una “totalità sistematico-monologica arrotondata e compiuta” (Bachtin 1968: 47) o, detto altrimenti, che è “insieme raffigurata e raffigurante” (Gugliemi 1983: 66). In questa netta prevalenza del dialogo sull’“avventura” nei romanzi dostoevskiani, dovuta a una consapevole (e nient’affatto passiva¹³) auto-limitazione della parola dell’autore in favore di quella del personaggio, è forse ravvisabile la massima prossimità della forma racconto alla categoria della contingenza.

Bibliografia

- Aristotele, *Poetica*, tr. it. G. Paduano, Roma - Bari, Laterza, 1998.
- Bachtin, M., *L’autore e l’eroe nell’attività estetica*, in Id., *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979), a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1988, pp. 5-187.
- Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, tr. it. C. Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1979.
- Bachtin, M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), tr. it. G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968.
- Barthes, R., *S/Z* (1970), tr. it. L. Lonzi, Einaudi, Torino, 1973.
- Benjamin, W., *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nikolay Leskov* (1936), tr. it. R. Solmi, Torino, Einaudi, 2011.
- Brooks, P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), tr. it. D. Fink, Torino, Einaudi, 2004.
- Di Giacomo, G., *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Roma - Bari, Laterza, 1999.
- Forster, E.M., *Aspetti del romanzo* (1927), tr. it. C. Pavolini, Milano, il Saggiatore, 1963.

¹³ Come è ben chiarito da Di Giacomo (1999: 163-5), il quale sottolinea come Bachtin, nel suo studio su Dostoevskij, non abbandoni la concezione autorialia né tantomeno contraddica le riflessioni precedentemente svolte in *L’Autore e l’eroe*, le quali hanno per oggetto il romanzo in generale. L’“eccedenza di visione” dell’autore è infatti essenziale tanto al romanzo monologico che a quello polifonico, ma mentre nel primo essa “assicura il compimento, anche se solo nell’opera; nel romanzo polifonico invece il compimento viene rimandato dall’opera alla vita [...]. In quest’ultimo dunque la vita è più importante del suo senso, dal momento che è solo all’interno della vita, nella sua contingenza, finitezza e temporalità che si può dare di volta in volta il senso, senso che non è quindi mai definitivo e assoluto, ma sempre processuale e, come tale, corre sempre il rischio di capovolgersi in non-senso” (Di Giacomo 1999: 167-8).

Guglielmi, G., *Il Romanzo e le categorie del tempo: da Proust a Rabelais e da Benjamin a Bachtin*, "Francofonia", 5 (1983), pp. 53-74.

Härle, C.-C., *Il racconto, probabilmente*, in Id., *Confini del racconto*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 161-82.

Kermode, F., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* (1967), tr. it. G. Montefoschi, Milano, Rizzoli, 1972.

Mazzoni, G., *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Moretti, F., *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986.

Nietzsche, F., *La nascita della tragedia* (1872), tr. it. S. Mati, Milano, Feltrinelli, 2015.

Pirandello, L., *Prefazione* (1925), in Id., *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993, pp. 3-17.

Sartre, J.-P., *La nausea* (1938), tr. it. B. Fonzi, Torino, Einaudi, 1990.

Sartre, J.-P., *Le parole* (1964), tr. it. L. de Nardis, Milano, il Saggiatore, 1994.

Segre, C., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

Tagliapietra, A., *Il dono del filosofo. Sul gesto originario della filosofia*, Torino, Einaudi, 2009.

Sini, S., *Soglie e confini nel pensiero di Michail Bachtin*, "Between", 1/1 (2011), pp. 1-19.

Watt, I., *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding* (1957), a cura di L. Del Grosso Destrieri, Milano, Bompiani, 1994.

S. Zangrando, *Aspetti della teoria del romanzo. Ortega y Gasset, Lukács, Bachtin*, Trento, Università di Trento, 2006.