

GIOVANNI MAFFEI

Sul Senso della fine di Frank Kermode

1. Premessa

L'apocalisse, nella cultura e nella mentalità dell'Occidente, è stata dovunque; anche solo le sue forme secolarizzate, le sue attinenze col narrare degli storici, con le filosofie della storia, con i temi dell'arte e della letteratura, a dirne in ampiezza e coi riferimenti debiti al già scritto sarebbero materia, oltre che ardua per chiunque, improponibile nello spazio che mi è concesso. Per fortuna qui devo parlare di un libro soltanto, e non credo convenga un discorso complicato e dotto: ne farò uno semplice, con la speranza di offrire un attrezzo preliminare di concetti, maneggevole, ai lavori di questo laboratorio, che a *The Sense of an Ending* di Frank Kermode, nell'anno in cui il libro compie mezzo secolo di vita, s'ispira nel titolo (Kermode 1966; ed. 2004)¹.

Mi limiterò a enucleare e ridire le idee centrali del testo, rilevando i rapporti che le legano, squadrandolo e diversamente ordinando un argomento che, per la sua ricchezza effusiva, può risultare al lettore difficile da afferrare, perfino magmatico. E mostrerò che alcune di queste idee, una volta sbrogliata (e spero non troppo semplificata) la complessità dell'esposizione, risultano "bifide": conviene far chiarezza nelle ambiguità o bivalenze della proposta di Kermode, che fanno la sua fecondità.

2. *Il modello apocalittico*

È la prima idea da illustrare. Parto dall'aggettivo: "apocalittico" in che senso? È la prima ambiguità da evidenziare. Nel linguaggio quotidiano "apocalisse" di solito equivale a 'catastrofe', parola che deriva dal greco *katastrophé*, rivolgimento, e nei dizionari significa evento disastroso, grave sciagura; o anche, nel lessico della tragedia, la soluzione luttuosa della vicenda.

Ma Kermode non considera il termine in questa accezione, bensì nell'altra, la stessa dell'*Apocalisse* di Giovanni: apocalisse come Rivelazione ultima; la profezia e anche proprio l'accadere futuro della "fine del mondo". In questa accezione "apocalisse" conserva certo i connotati catastrofici, ma aggiunge ad essi le marche della speranza: la fine del mondo come approdo, avvenimento, trionfo della giustizia, premio dei probi, nuovo inizio, nuova Gerusalemme; e nelle secolarizzazioni: trionfo della ragione, o della scienza, o della fratellanza umana, il sole dell'avvenire, altre aurore ancora... Si noti come i due volti dell'apocalisse – la rovina definitiva e il regno del bene – siano già prelazione di racconto: la storia che finisce in tragedia per gl'ingiusti, la storia che finisce in commedia per i giusti. Frye adopera la formula "mondo apocalittico" per designare il polo celeste della sua "cosmologia letteraria": all'altro estremo, all'inferno, c'è il "mondo demoniaco"². Mi sembra invece che a trarre il massimo frutto da Kermode valga meglio mantenere la bivalenza di "apocalisse": che è in ogni caso risoluzione, ma può essere, in un'invenzione letteraria non meno che nelle interpretazioni e profezie della Storia, risoluzione negativa (la catastrofe tragica) o positiva (il lieto fine della commedia o del *romance*). Comunque l'apocalisse, ovvero la "fine", secondo Kermode avrà dato senso, sulla linea del tempo, a un tutto che altrimenti parrebbe senza senso: quel tutto che è un romanzo o un racconto ma anche, per ciascuno, la propria vita, per la quale ciascuno cerca, nei romanzi e nei racconti, l'analogia o il simulacro di una com-

piutezza; quel tutto, infine, che è per ciascuno l'epoca o il pezzo di mondo che gli è capitato in sorte. Di questa attribuzione di senso, legata alla fine, secondo Kermode gli uomini hanno sempre avuto e ancora hanno profondamente bisogno.

3. *Un concetto storico e antropologico*

Ho detto di "apocalittico"; ora devo spiegare il sostantivo ("modello" o "paradigma") che Kermode associa all'aggettivo³. Di nuovo serve bipartire semanticamente.

Per un verso pare che il "modello apocalittico" sia per Kermode un connotato fondamentale della civiltà occidentale: l'espressione ha per questo verso valore storico-culturale, corrisponde a un contenuto che è essenzialmente una certa concezione del tempo storico, insediata in Occidente dalla Bibbia e specialmente dall'*Apocalisse* di Giovanni.

D'altra parte il "modello" verrebbe incontro a un bisogno elementare, di ordine psicologico ed esistenziale, degli uomini di tutti i tempi e di tutti i luoghi:

Ora, probabilmente è vero – nonostante tutte le possibili variazioni, culturali e storiche – che, quanto più si raggiungono condizioni di semplicità assoluta, tanto più il paradigma verrà a corrispondere a semplici ed essenziali "atteggiamenti" umani; sia biologici sia psicologici. Proprio alla radice, essi devono corrispondere a un bisogno umano basilare, devono cioè fornire dei significati, dare conforto. Questa radice di cui parliamo può essere molto primitiva. Le differenziazioni culturali iniziano più tardi (Kermode 2004: 40).

Il modello apocalittico sarebbe una legge della nostra mente e una risorsa della nostra specie: un universale antropologico. Infatti la prima autorità che Kermode tira in ballo non è cristiana e non conosce la Bibbia: il medico Alcmeone approvato da Aristotele per la sua osservazione che "gli uomini muoio-

no perché non riescono a ricongiungere inizio e fine" (2004: 8). La sentenza è accolta come una metafora del "bisogno umano basilare": gli uomini, mentre stanno "nel mezzo" dell'accadere confuso della propria esperienza e della storia, hanno la necessità, per tirare avanti, di sentirsi invece immersi in una vicenda dotata di una forma intelligibile, qualcosa di grande che avviene, capace di dare un senso, fra l'inizio e la fine, alla loro vita.

Però poi il riferimento alla Bibbia arriva, e resta lo sfondo di tutto il libro. La Bibbia, dove inizio e fine sono la Genesi e l'Apocalisse, e quello che sta in mezzo e acquista senso è tutta la storia del mondo, tutto il dramma dell'uomo. La semantica storica che Kermode sviluppa partendo dalla Bibbia ha molte articolazioni e implicazioni, e su qualcuna (due coppie di concetti del tempo: ancora un ragionare bifido) occorre più accuratamente soffermarsi.

4. *Tempo circolare e tempo lineare*

È in questione la distinzione risaputa fra una concezione circolare e una concezione lineare del tempo. La concezione circolare e classica, aristotelica, di un mondo increato senza inizio né fine: il tempo ricomincia e tutto si ripete. La concezione lineare giudaico-cristiana, di un mondo creato che ha avuto un inizio e avrà una fine, per cui il tempo va da qualche parte, come nella Bibbia che comincia con la Genesi e finisce con l'Apocalisse.

Questa distinzione, questa bipartizione per epoche dell'idea del tempo è stata messa in dubbio dagli esperti della cultura antica e della Bibbia: perché ad esempio l'Eneide ha dell'apocalittico, perché non pare che a tutti gli stadi dell'elaborazione biblica la ciclicità fosse esclusa. Ma Kermode la mantiene perché gli sembra opportunamente complicare, storicizzandolo, il dato antropologico, e confortare la presenza del modello, dopo la Bibbia e il Cristianesimo, in tante espressioni della cultura e della mentalità moderne, così come ad altri autori è convenu-

to fare riferimento a tale duplice concezione del tempo – e al successo della Bibbia, di questo tipo profetico – per intendere, *mutatis mutandis*, le filosofie della storia successive, sia religiose che laiche, da Sant’Agostino a Bossuet alle escatologie politiche dell’Ottocento e del Novecento, tanti storicismi e vessilli rassicuranti o minacciosi, e ogni apocalisse sociale e politica o ecologica che sia vicina alla nostra sensibilità⁴.

La concezione lineare e apocalittica, Kermode afferma, nonostante ogni variante e scetticismo è ancora ben innervata nella nostra cultura; ed è *naturaliter* nella letteratura, dove i racconti soddisfano l’eterno bisogno umano, sono anch’essi un modo di congiungere un inizio e una fine, e gratificano il lettore ponendolo nel cuore di una vicenda ricca di senso, che è una storia narrata o un discorso, ma anche l’atto stesso della lettura.

5. Kairos e chronos

Il discorso sulla piega apocalittica della nostra cultura si avvale di un’altra opposizione di cui tener conto: due parole che designano due diverse idee o sentimenti del tempo, *kairos* e *chronos*. Anche questa distinzione è parsa a vari autori discutibile, Kermode ammette, ma gli basta che alcuni teologi moderni abbiano voluto farne il perno delle proprie meditazioni: “Essi giocano – come avrebbe potuto dire Wittgenstein – e stabiliscono le regole durante il gioco. Queste regole sono attraenti” (Kermode 2004: 45). Attraenti anche per lui, perché lo aiutano a mettere in prospettiva la temporalità dei romanzi.

Kairos è il tempo pieno che può dare senso a una vita individuale come a un’epoca: gli uomini trarrebbero conforto dalla sensazione che in una vita o in un’epoca tutto accade secondo un disegno. *Chronos*, per usare la bella definizione citata da Kermode del teologo John Marsh, è “una dannata cosa dopo l’altra” (2004: 44)⁵: il tempo della mera “contingenza” (un’altra parola-chiave nel *Senso della fine*), della successione casuale e

sorda, indifferente, dei fatti e degli stati. È l'esperienza più comune e anche banale del tempo, quella che tutti subiamo per lo più nelle nostre giornate, ed è un'idea, anzi un "vissuto" del tempo da cui i romanzi, per essere romanzi, non possono prescindere. Come "modelli narrativi del mondo temporale", essi saranno "umanamente utili" solo se pagheranno "il dovuto pedagogo di rispetto a quello che noi pensiamo sia il tempo *reale*, alla cronicità del momento" (2004: 49).

Kairos e *chronos* possono essere collegati, ma solo imperfettamente, alle due concezioni, lineare e circolare, di cui ho detto prima. Imperfettamente perché se è facile situare il tempo apocalittico allo stato puro dalla parte del *kairos*, del tempo circolare si dà l'esperienza banale, ma si è data anche, dal secolo XIII, una nozione filosofica alta e autorevole, d'ascendenza aristotelica, che ha inciso in certi modi sulla prima, sul *kairos*, l'ha contaminata, producendo un'idea dell'apocalisse, l'"apocalisse immanente", su cui Kermode insiste e su cui, vedremo meglio, fa leva per spiegare come abbia funzionato il modello apocalittico nelle rielaborazioni moderne.

6. Il "modello apocalittico" come struttura

A questo punto conviene tornare all'altro binario del discorso: il modello apocalittico non come retaggio di storia e cultura, ma come universale antropologico, come funzione o struttura psicologica. Come struttura lo si può descrivere, nella maniera più elementare, come composto di due momenti, due eventi di qualche genere, distinti e collegati da un intervallo. I due estremi di un tratto, o due battute di un ritmo, diastole e sistole.

Per Kermode questi eventi – gli estremi del modello – non possono essere uguali, ma devono essere consonanti. "Consonanza" è un termine che nel *Senso della fine* non è spiegato troppo; nondimeno è strategico. Se cerco nei dizionari trovo che "consonanza" ha due significati. In linguistica è l'"accordo

delle sillabe finali, che forma la rima; talora s'intende per consonanza l'uguaglianza delle sole consonanti nella terminazione di due parole, contrapposta all'assonanza in cui sono identiche solo le vocali". Nella musica è "l'unione di due o più suoni in riposante unità di concezione armonica"; "Nel sistema tonale intervalli e accordi capaci di produrre un effetto d'affermazione e di riposo"⁶.

L'ascoltatore di una musica è in attesa della consonanza, quando dovrebbe arrivare o un po' dopo: del conforto che la consonanza può dargli. Il lettore o l'uditore di una poesia è in attesa della rima, o di un altro equivalente ritmico e fonico: anche la mancanza di questo ricorso, nella poesia che rinuncia alle soluzioni facili, è un effetto che non ci sarebbe se il ricorso non fosse stato atteso.

Nelle narrazioni funzionerebbe allo stesso modo: solo su durate di testo molto maggiori e molto più complesse, tali che la struttura – ripeto: due eventi agli estremi d'un intervallo – sfugge alla presa "gestaltica" dell'occhio o dell'orecchio. Nondimeno l'intelligenza resta in attesa anche qui, con un romanzo di molte pagine o un dramma in cinque atti, della consonanza che dia soddisfazione, o eventualmente di qualcosa che stia al posto della consonanza aspettata, magari una dissonanza: anche in questo caso tutto avrebbe un senso⁷.

7. Finzioni del tempo: tick-tock

Kermode spiega il funzionamento del modello apocalittico nei romanzi con una metafora efficace. Adduce il rumore di un orologio, *tick-tock*. È la minima "finzione del tempo": "Siamo noi, naturalmente, che stabiliamo questa differenza immaginaria fra i due suoni: *tick* è la nostra parola che sta a significare inizio fisico, *tock* è una parola che vuol dire fine". I due suoni sono uguali ma ce li facciamo sembrare diversi: "L'intervallo tra il *tick* e il *tock*, tra i due suoni, ha ora una durata che significa

qualcosa. Il *tick-tock* dell'orologio è il tipico modello di quello che, in letteratura, chiamiamo intreccio, un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma" (Kermode 2004: 41-42).

Ma "*tick* è una modesta genesi e *tock* una debole apocalisse", e "*tick-tock* non è poi un grande intreccio": il nostro bisogno di senso richiede "intrecci più vasti e più complessi" (2004: 42). "Un racconto che procedesse in maniera piana verso la sua logica conclusione, verso la fine, sarebbe molto più vicino al mito di quanto non lo siano il romanzo e il dramma" (2004: 19), e la civiltà è stata invece secondo Kermode, per un suo aspetto importante, emancipazione delle finzioni dalla semplicità dogmatica del mito. È cambiata "la nostra idea del tempo", e le finzioni si sono adeguate "alla nuova complessità delle spiegazioni che diamo della realtà": "Il conforto che chiediamo ora alla narrativa è un conforto più difficile di quello che l'arcangelo offriva ad Adamo" (2004: 30). Tuttavia *tick-tock* è un atavismo che perdura: in "un romanzo di mille pagine" bisognerà riuscire a "mantenere, all'interno dell'intervallo che segue il *tick*, una viva attesa del *tock* e la sensazione che, per quanto remoto il *tock* possa essere, tutto ciò che accade lo fa come se il *tock* seguisse di certo":

Per dirla in un altro modo, l'intervallo deve perdere la sua cronicità pura e semplice, e il vuoto del *tock-tick* di una successione umanamente non interessante. Deve essere, questo intervallo, un periodo di tempo denso di significati, un *kairos* bilanciato fra inizio e fine, un esempio, su scala ancora maggiore, di quella che gli psicologi chiamano "integrazione temporale", che sarebbe il nostro modo di legare insieme la percezione del presente, il ricordo del passato e l'attesa del futuro in un meccanismo comune. All'interno di questo meccanismo organizzato tutto ciò che era concepito come semplice successione acquista i significati di passato e di futuro. Il *chronos*, insomma, diventa *kairos*. È questo il mo-

mento del romanziere, di quella trasformazione della successione pura e semplice che scrittori diversi fra loro come Forster e Musil hanno paragonato all'esperienza amorosa, a quella coscienza erotica che riesce, miracolosamente, a dare un significato anche all'uomo qualunque (2004: 42-43).

8. *L'elasticità del modello apocalittico*

Che il modello apocalittico come struttura possa essere così semplice (*tick-tock*) e sopportare tante complicazioni, ad esempio quelle di una lunga trama di romanzo, secondo Kermode si deve alla sua "elasticità". È un altro concetto da ritenere, insieme ad "aggiustamento delle aspettative". L'elasticità del modello apocalittico dipenderebbe da un'attitudine umana all'aggiustamento delle aspettative.

L'autore riporta dati storici a riprova. Fa riferimento a Henri Focillon, al suo libro su *L'An mil* (Paris, 1952), alle pagine su quando ci si rese conto che l'attesa fine del mondo non c'era stata: "Ci fu, come è naturale, chi pensò semplicemente che erano i calcoli ad essere sbagliati e che, forse, il mille si doveva contare dalla Passione invece che dalla Nascita e che il Giorno, dunque, sarebbe giunto nel 1033". Più tardi i commentatori protestanti calcolarono il millennio basandosi sulle ultime persecuzioni, o sulla conversione di Costantino, "per differire un fatto che a loro premeva molto (e cioè lo scatenarsi dell'Anticristo), in un'epoca in cui tale fatto potesse venir identificato o con qualche intollerabile arbitrio papale o con qualche papa particolarmente vizioso" (Kermode 2004: 13). Il 1000, il 1033, il 1236, 1260, il 1367, il 1420, 1588, il 1666: tutte ipotesi che si sono fatte, nei secoli, per identificare l'anno della fine del mondo, ogni volta aggiustando le aspettative. Una mentalità superata, oggi scongiurata dal trionfo della ragione? Ma un'altra testimonianza che Kermode produce è molto recente:

Questa indifferenza di fronte alle smentite fu l'oggetto di una interessante ricerca condotta, qualche anno fa, dal sociologo americano Festinger. Egli scoprì una setta piuttosto attiva e vi fece infiltrare alcuni degli studenti che collaboravano alla sua ricerca. Questo gruppo credeva che la fine fosse ormai imminente e che loro sarebbero fuggiti via su dei dischi volanti proprio prima del cataclisma. Gli studenti partecipavano a tutte le riunioni e la notte si ritiravano nelle loro stanze d'albergo per stendere i rapporti. Furono presenti al *countdown* finale, nel Giorno, e poterono così constatare come la maggior parte dei membri della setta reagisse alla delusione inventando immediatamente nuovi calcoli e nuove immagini fantastiche della fine (2004: 18)⁸.

L'apocalisse è un atavismo che resiste perché dispone, sempre, di una controassicurazione: l'"aggiustamento delle aspettative" consente a chi ha fede nel *tock*, dopo ogni disdetta, di rimettersi in attesa della "consonanza".

9. *Il rischio del mito*

Il modello apocalittico, come struttura della mente umana, ha valore adattativo, è funzione della vita: non possiamo liberarcene perché risponde a bisogni essenziali della specie, ci aiuta a interpretare e a costruire i nostri rapporti col mondo, è alla base delle belle favole che ci consolano. È un fantasma benigno, ma può essere pericoloso se gli si presta un corpo, come è avvenuto tante volte prima che nei secoli moderni la scienza, la filosofia e l'arte lo processassero criticamente. Questo corpo è il "mito", e Kermode insiste sul suo carattere regressivo, sulle sue insidie da cui occorre sempre guardarsi, perché se un mito – un millenarismo – ancora sospinge creduloni americani ai supposti appuntamenti con gli extraterrestri, altri miti – altre apocalissi, altri creduti appuntamenti con la storia – hanno avuto, non da molto, effetti dolorosissimi:

Le finzioni – cioè le nostre costruzioni fantastiche – possono degenerare nel mito ogni volta che si viene a perdere la consapevolezza del loro carattere fantastico, immaginario. In questo senso l'antisemitismo è una fantasia degenerata, un mito, *Lear* no. Il mito opera secondo un rituale che presuppone una totale e adeguata spiegazione delle cose, come sono e come erano; è come una sequenza di atti assolutamente immutabili. Le finzioni, le costruzioni fantastiche, invece, che restano tali, servono a cercare di scoprire delle cose; i loro cambiamenti sono in relazione alle diverse spiegazioni che diamo della realtà. I miti sono i rappresentanti della stabilità, le finzioni del cambiamento. I miti chiedono l'assoluto, le finzioni un consenso dubitativo. I miti danno un senso al tempo che fu, *l'illud tempus* di Eliade; le finzioni, se hanno successo, danno un senso al qui e all'ora, *all'hoc tempus* (Kermode 2004: 36).

10. Lo scetticismo

“Le categorie apocalittiche, Impero, Decadenza e Rinnovamento, Progresso e Catastrofe, si nutrono della storia e sono alla base delle spiegazioni del mondo che diamo dal nostro punto di vista, dal punto in cui stiamo: e cioè ‘nel mezzo’” (Kermode 2004: 29). Il modello apocalittico è tenace, un coefficiente ineliminabile dei nostri atteggiamenti nei confronti della vita e del mondo. Ma è solo un coefficiente, perché non esaurisce le nostre possibilità intellettuali, ed è stato validamente contrastato e corretto, nella storia, da un'altra tendenza, che pure sembra una costante dell'uomo:

gli uomini che sono “nel mezzo” fanno considerevoli investimenti della loro immaginazione in disegni ideali coerenti, in modelli cioè che, per avere una fine, rendono possibile una giusta consonanza con le origini e con ciò che sta

in mezzo. È per questo che l'idea della fine non potrà mai essere smentita definitivamente. Nello stesso tempo, però, gli uomini sentono anche, quando sono svegli e lucidi, il bisogno di mostrare un rispetto deciso per le cose così come stanno; di qui la necessità ricorrente di adeguarsi alla realtà (2004: 19).

Quest'abito critico, questa tendenza a contestare o temperare "realisticamente" il modello apocalittico e tutti i "disegni ideali" è un altro tema essenziale nel *Senso della fine*. La parola "scetticismo" riassume una gran varietà di fenomeni, e più volte il concetto è delimitato: lo "scetticismo dei colti"; ovvero anche – come tradurrei l'ideazione kermodiana – "scetticismo della cultura": il contributo che la cultura ha dato alla liberazione dell'uomo dalle realizzazioni troppo semplici del modello che forniscono i miti. Questa semplicità, Kermode ribadisce, è un rischio che permane: il mito è una scorciatoia che può affascinare, ma cova germi dogmatici e autoritari e potrebbe ancora in un futuro, qualora lo scetticismo abbassi la guardia, rivelarsi un strettoia e una trappola.

Pare che lo scetticismo sia anch'esso atavico. Infatti ha sempre accompagnato negli uomini la fede apocalittica, la credenza che il mondo, per avere un senso, debba avere una fine. E sono nate, nei secoli, delle formazioni di compromesso – per usare un'espressione freudiana che Kermode non usa – tra lo scetticismo e il bisogno della consonanza apocalittica. La storia del modello è mista di credulità e scetticismo, è una lunga storia di transazioni tra il mito e lo scetticismo, con il secondo in crescente vantaggio: "quanto più l'uomo di cultura è 'informato' – vuoi che sia teologo, poeta o romanziere – e quanto più alto e raffinato è il suo impegno, tanto più sottilmente, allora, i modelli apocalittici sono modificati" (2004: 29).

Indubbiamente Kermode è, in senso lato e nel complesso, un illuminista, anche se l'illuminismo non è nominato nel suo

libro. Suggestisce in più punti che il disincantamento del mondo (o, come si esprime, la sua “demitologizzazione”) è stato una conquista, un prezzo da pagare per conseguimenti intellettuali e in ultima analisi civili maggiori. Persuaso della fatalità del modello apocalittico come condizione della mente e della specie, è altresì convinto della possibilità di aggirarlo e per così dire *sdrammattizzarlo* nelle “finzioni consapevoli”. Sedotto dalle immaginazioni che il modello ha prodotto nella letteratura, lo è ancor più, come vedremo, dalla resistenza che i romanzi hanno opposto ad esso, dalle “soddisfazioni più ardue” con cui i romanzieri hanno risarcito i lettori disincantati:

Il declino della “storia a modelli” e la nostra accresciuta consapevolezza del fatto che la finzione è un elemento insopprimibile della storiografia sono, come la sofisticazione degli intrecci letterari, contributi a quella che Wilde chiamava “decadenza della menzogna”. Ci abbandoniamo a “trascurate abitudini di esattezza”. Sappiamo che, se vogliamo dare un senso alla nostra esistenza, dobbiamo evitare quella regressione al mito che ha ingannato poeti, storici e critici. Le nostre soddisfazioni sono più ardue da raggiungere (2004: 40).

11. *Aggiustamenti che vengono da lontano: la “crisi” e l’“apocalisse immanente”*

Gli apocalittici del Medioevo, quando rintoccò l’anno mille e non succedeva niente, aggiustarono le aspettative rifacendo i calcoli, congetturando un’altra data per la Fine. Altri aggiustamenti si sono dati nella storia del modello, e più sofisticati. La “crisi” è un altro dei concetti centrali dell’argomentare kermodiano: quando si è messo l’accento non sull’evento della fine in sé ma sul tratto di tempo in cui l’evento matura, e che gli uomini devono abitare, misto di attesa, sofferenza e profezia.

La “crisi” è un momento essenziale della cultura moderna e della psicologia contemporanea: il modo in cui oggi preferisce vestire panni secolari l’eterna ansia escatologica dell’uomo. Questo sentimento ha molti antenati, che, come antidoti a rilascio lento, hanno contrastato, nel tempo, la tendenza alle interpretazioni troppo semplici della Fine, soggette alle facili smentite. Un antenato è ravvisato da Kermode in Gioacchino da Fiore:

La “transizione” gioachimita è l’antenato storico del moderno concetto di crisi; affermando di vivere in un periodo di perenne transizione, noi non abbiamo fatto altro che elevare un periodo interstiziale a “epoca” e vero e proprio *saeculum*; e transizione nell’arte e nella tecnologia vuol dire, ovviamente, crisi nella morale e nella politica. E così, mutati dalle nostre speciali pressioni, attenuati dal nostro scetticismo, i modelli apocalittici continuano a essere alla base dei nostri modi di spiegarci la realtà (Kermode 2004: 26).

E altre radici della “crisi” odiernamente intesa Kermode individua parlando di quel fenomeno complesso che definisce “apocalisse immanente”: quando, nelle immagini della cultura e negli orizzonti mentali, la Fine è come disseminata, cronicizzata, e dagli orizzonti collettivi si rifrange nei destini degli individui, siano essi eroi di una finzione o persone reali:

Già in san Paolo e in san Giovanni c’è una tendenza a pensare la Fine come un avvenimento possibile in ogni momento; fu allora che nacque il concetto moderno di crisi: san Giovanni usa la parola greca, che vuol dire insieme “giudizio” e “separazione”. A maggior ragione il presente, inteso come “tempo fra”, venne a significare non il tempo fra la propria nascita e la *parousia*, ma fra la propria nascita e la propria morte (2004: 25).

L’apocalisse immanente Kermode la ritrova nella sensibilità attuale; essa è fra le vie per cui principalmente “i modelli apo-

calittici continuano a essere alla base dei nostri modi di spiegarci la realtà". La ritrova nella teologia contemporanea:

Questo orientamento sposta l'angoscia del "pensiero della Fine" verso il presente, verso il momento della crisi, ma anche verso i sacramenti. "Nella chiesa sacramentale", dice Bultmann, "l'escatologia non è abbandonata, ma solo neutralizzata nella misura in cui l'aldilà interviene sul presente". Non più imminente, la Fine è immanente. Cosicché, non è più soltanto il tempo che verrà ad avere significato escatologico, ma l'intera storia e l'arco della vita individuale: dipendono da una Fine che è, ora, immanente. Storia ed escatologia sono dunque, come osservava Collingwood, la stessa cosa. Butterfield dice che "ogni istante è... escatologico"; e Bultmann che "in ogni momento è assopito l'avvenimento escatologico. Bisogna stare attenti" (2004: 25)⁹.

E la ritrova nella letteratura, prima nella tragedia dal Cinquecento in poi (in Shakespeare soprattutto), poi nella narrativa moderna. Pare che la letteratura appunto sia stata laboratorio cruciale dell'apocalisse immanente secolarizzata, di questa decantazione "scettica" del modello apocalittico:

Una profezia che sembrava chiara e limpida diventa un'oscura raffigurazione. Le profezie falliscono e vien fuori, allora, che la fine del mondo non incombe soltanto su un popolo di un certo momento storico, ma che incombe sempre su tutti gli uomini. L'Apocalisse, che era succeduta alle profezie, si confonde con la tragedia. L'umile eletto sopravvive, non a tutti i re della terra, come nel libro dell'Apocalisse, ma al solo re del momento. [...] Più tardi la tragedia stessa cede al premere della "demitologizzazione" e la Fine, nella narrativa moderna, perde la sua incidenza, per cui – come fanno i teologi per l'Apocalisse – pensiamo alla Fine come a un fatto immanente piuttosto che imminente. Ed è così [...] che ragioniamo in termini di crisi piuttosto che di fine tempo-

rale e che diamo molta importanza ai colpi di scena e alle peripezie. E quando ci occupiamo del conflitto, che esiste in ogni romanzo, fra modelli predeterminati e personaggi che, all'interno del romanzo, hanno la loro libertà, facciamo la nostra scelta nel senso di una alterazione della struttura e delle relazioni fra inizio, metà e fine (2004: 29).

12. *L'aevum*

Un'altra origine delle reinterpretazioni, nel corso della storia, del modello apocalittico è individuata da Kermode nell'*aevum* di San Tommaso. Nel tredicesimo secolo "i filosofi cristiani si trovarono alle prese con la concezione aristotelica per cui nulla viene dal nulla" e quindi "il mondo è eterno"; bisognava mettere d'accordo Aristotele con la Bibbia, secondo la quale "il mondo nasce dal nulla". Tommaso lo fece mediante una dottrina della "doppia verità": diceva che con la ragione non si poteva dimostrare "né la creazione *ex nihilo*, né l'eternità del mondo, e che noi dobbiamo essere convinti della prima delle due teorie non sulla base di prove razionali, ma sulla base della rivelazione. Egli poi salvava, di Aristotele, tutto ciò che andava in accordo con la rivelazione e definiva la materia come potenzialità pura" (Kermode 2004: 62-63). *L'aevum*, continua Kermode, venne fuori da un problema teorico particolare: spiegare l'esistenza degli angeli, che non possono essere atto puro (in tal caso non si distinguerebbero da Dio) e d'altra parte sono immateriali. Serviva, tra il tempo del mondo creato e l'eternità del creatore, un terzo ordine della durata, dove fossero pensabili esseri immateriali provvisti di potenzialità: "san Tommaso chiamò questo terzo ordine *aevum*" (2004: 64).

L'aevum venne poi umanizzato: "La finzione che forniva una durata agli angeli, e più tardi alle Idee platoniche (anche queste, secondo alcuni, risiedevano nell'*aevum*), fu ricondotta in terra e usata per mettere in armonia aspetti discordanti della

vita umana” (2004: 66). Dalla teologia il concetto migrò nella giurisprudenza e nei discorsi sul “ciclo della vita creata”:

La società degli uomini acquistò [...] alcune caratteristiche angeliche. Nella giurisprudenza, per esempio, le corporazioni divennero “specie immortali” [...]. L’Impero, il Popolo, la Corporazione legale, il Re, non sarebbero mai morti, perché ciascuno era una persona mistica, una singola persona che viveva in una dimensione di perpetuità; e l’intero ciclo della vita creata, con la sua perpetuazione di forme specifiche, aveva lo stesso genere di eternità all’interno di un mondo non eterno (2004: 67).

Infine l’*aevum* divenne affare dell’invenzione letteraria, nella tragedia e poi nei romanzi, nei quali s’insediò la finzione che ci fosse, per gli uomini immersi nella sconfortante consecutività di *chronos*, se non l’eternità, una durata maggiore e più sensata dell’esperienza:

Potremmo dire che l’*aevum* è l’ordine temporale dei romanzi. I personaggi dei romanzi sono indipendenti dal tempo e dalla consecutività, ma possono – come di solito fanno – operare anche all’interno di essi: l’*aevum* coesiste con gli eventi temporali durante il loro svolgersi ed è, come è stato detto, come un legnetto che scorre in un fiume. Brabant pensava che Bergson avesse ereditato il concetto della *duratio* di Spinoza; se fosse così, si potrebbe stabilire un legame storico fra l’*aevum* e Proust. Aggiungo che la *durée réelle* è, a mio avviso, il vero senso del moderno concetto di “forma spaziale”, che è un simbolo dell’*aevum* (2004: 65-66)¹⁰.

13. Finzioni armoniche

L’*aevum*, secondo Kermode, era una “finzione armonica”, apparteneva cioè al genere delle teorie che servono a conciliare verità contrastanti e ordini concettuali disparati. Le chiama an-

che “finzioni di complementarità”, perché individua fra esse, a rappresentarle tutte tipicamente, il “principio”, appunto, “di complementarità”, enunciato nel 1927 da Nils Bohr, fra i padri della fisica quantistica.

Bohr lo ideò per risolvere la difficoltà che si accusava a definire la luce, se fosse un fenomeno ondulatorio o corpuscolare, dato che certi esperimenti autorizzavano la prima conclusione, altri la seconda. Un fisico classico avrebbe asserito che se una particella si comporta, in un esperimento, come un’onda, allora è escluso che sia un corpuscolo, e viceversa. Per Bohr, e poi per tutta la fisica quantistica, il dualismo onda-corpuscolo va invece accettato dalla scienza. Un esperimento evidenzierà l’aspetto ondulatorio della luce, un altro l’aspetto corpuscolare: i due aspetti sono complementari perché sono entrambi veri, e possono essere ricondotti ad unità in una formalizzazione matematica, ma non possono essere “visti” nello stesso esperimento, e che la luce sia per lo sperimentatore onde o corpuscoli dipenderà dalle circostanze dell’osservazione.

Il principio di complementarità ebbe così vasti consensi da assumere il ruolo di principio filosofico generale. Con il suo ausilio si tentò di rispondere a questioni di biologia, sociologia, psicologia, morale. Bohr aveva dato l’esempio: per lui il principio poteva spiegare molte cose anche al di fuori della fisica. Kermode era al corrente del suo entusiasmo – “A suo giudizio anche altre aspre disarmonie, che non siano quelle delle onde e delle particelle, possono essere risolte allo stesso modo. Egli verrà a stabilire, per esempio, una complementarità fra meccanicità e vitalità in biologia, fra Est e Ovest in politica, fra amore e giustizia nella vita comunitaria” (Kermode 2004: 55) – che lo autorizza a estendere il “principio”, per analogia, all’ambito della letteratura:

Il suo scopo, enunciato in termini generali, è quello di stabilire armonia [...] fra osservazioni originariamente difficili da

catalogare e in un certo senso inquietanti, e un ordine che sia accettabile dalla nostra conformazione mentale. Tale scopo si è ora esteso ad abbracciare altri inquietanti *gap*, intervalli, nel pensiero e nell'esperienza; svolge un compito analogo a quello delle finzioni letterarie. È, in breve, quella che io chiamo una finzione-armonica (2004: 56).

Tutte le finzioni armoniche sono, in senso lato, poetiche: "Esse sembrano assolvere al compito che Bacon assegnava alla poesia: 'Dare qualche parvenza di soddisfazione alla mente, anche se la natura delle cose sembra negargliela'" (2004: 56). A *fortiori* devono riconoscersi alla poesia finzioni armoniche specifiche. Nei romanzi è l'*aevum* ciò che soddisfa, armonizzando *gap* fuori della finzione irredimibili:

se vogliamo che servano ai nostri bisogni dobbiamo crearci, dalla nostra posizione "di mezzo", modelli e legami che annullino il tempo. Le armonie di passato, presente e futuro, verso le quali l'anima dell'uomo è protesa, sono fuori del tempo, e appartengono a quella durata che fu inventata per gli angeli quando fu difficile negare che il mondo, nel quale gli uomini soffrono la loro fine, è in dissonanza con l'essere eterno. Per annullare quell'enorme "gap" noi usiamo le finzioni di complementarità. Ora possono essere romanzi o problemi filosofici, come prima potevano essere tragedie, o addirittura angeli (2004: 79).

14. *Il romanzo al servizio di due padroni*

Tra le finzioni armoniche della modernità, il romanzo ha un posto d'eccellenza. Erede degli "aggiustamenti" del passato, ha preso su di sé l'onere di conciliare il modello apocalittico con quella cosa complicata, approssimativa e sfuggente che denominiamo "realtà". A beneficio di noi che stiamo "nel mezzo", per donarci una "parvenza di soddisfazione".

La “realtà” è considerata da Kermode nell’aspetto del tempo. Abbiamo visto cosa significhi per lui *chronos*: il vissuto abituale del tempo, la quotidianità confusa, la consecutività sciatta delle contingenze: “Una dannata cosa dopo l’altra”. Il romanzo deve rispettare questa temporalità minore e prosaica, e al contempo trasmutarla in una durata maggiore e sensata, in un alluso *kairos*: probabilmente, quando dice che l’*aeuum* è l’“ordine temporale dei romanzi”, Kermode sta designando l’effetto prodigioso di questa trasmutazione, il *kairos* ancora possibile nelle invenzioni dei romanzieri.

Conciliare *chronos* e *kairos*, temporalità antitetiche. Servire questi due padroni. Operazione paradossale, ma di quelle che spettano alle finzioni armoniche, che sempre devono accordare verità contraddittorie secondo il senso comune, farle diventare complementari: dar soddisfazione alla mente “anche se la natura delle cose sembra negargliela”.

Sui due padroni, sulla duplice *corvée* del romanzo Kermode torna più volte. “Normalmente noi associamo il concetto di ‘realtà’ a quello di *chronos*, e tutti quei romanzi che ignorano completamente questa associazione ci sembrano romanzi poco seri o addirittura folli”; “Eppure in qualsiasi romanzo c’è una fuga dalla cronicità, e così, in una certa misura, anche una deviazione da questa norma di ‘realtà’” (Kermode 2004: 45-46). Come “modelli narrativi del mondo temporale”, i romanzi devono garantire una forma “umana” all’intervallo che divide e unisce gli estremi di una peripezia; congiungendo sensatamente un inizio e una fine, essi spontaneamente adottano il “modello apocalittico”; d’altra parte essi “saranno umanamente utili come modelli solo se pagheranno il dovuto pedaggio di rispetto a quello che noi pensiamo sia il tempo ‘reale’, alla cronicità del momento” (2004: 49). E ancora: “Siamo affamati di momenti di fine e di crisi”, il modello apocalittico è un “atavismo” di cui non possiamo fare a meno; e d’altra parte non vogliamo “rinunciare alla nostra idea

‘realistica’ del tempo; e così un romanzo moderno deve mantenersi bilanciato fra le due concezioni del tempo” (2004: 50).

15. *La modernità essenziale del romanzo e il “realismo temporale”*

Tick tock. Abbiamo detto di questa immagine sonora nel *Senso della fine*: tra i due rintocchi che ci fingiamo diversi il tempo ci sembra umano. La voce di un orologio è chiamata a illustrare microscopicamente cosa siano le “finzioni armoniche”. I romanzi come li intendiamo oggi sono finzioni più complesse, ma nemmeno di questi altri congegni pare che si sentisse il bisogno quando gli orologi non esistevano.

Secondo Georges Poulet, Kermode riferisce¹¹, gli uomini medioevali “non distinguevano, come facciamo noi, fra esistenza e durata”, “avevano meno bisogno di noi di finzioni relative al tempo: quel tipo di finzioni che danno un significato all’intervallo fra il *tick* e il *tock*”. Erano “più fortunati” di noi moderni: per loro il significato del tempo era dato; “Noi, invece, dobbiamo provvedervi”. Dobbiamo perché sentiamo pur sempre il bisogno di una compiutezza temporale, “del *pleroma*”; e provvediamo quando il nostro “insaziabile interesse nel futuro (verso il quale siamo biologicamente orientati)” ci spinge a “mettere in relazione il futuro, attraverso degli ‘intrecci’, con il passato e con il momento di mezzo” (Kermode 2004: 47).

Ma per godere di questo *kairos* surrogato, della pienezza fungibile nei romanzi, siamo tenuti a pagare un “pedaggio” alla “cronicità del momento”. Il romanzo è il genere letterario che paga questo pedaggio, che lo ha pagato sin dalle origini, per più di due secoli: come espiando una perdita dell’innocenza. *Chronos* è il prezzo e il contrassegno della sua modernità sostitutiva, ed è specie del suo “realismo”: “il realismo temporale, e anche la piena organizzazione dell’intervallo fra il *tick* e il *tock*, sono del romanzo moderno e non di Omero o dell’epica greca o del dramma Elisabettiano prima di Shakespeare” (2004: 50).

Per dare spazio a *chronos*, la forma del romanzo è stata sollecitata: l'elasticità del modello apocalittico è stata messa alla prova più che nei generi tradizionali, il modello è stato per così dire "stressato". Questo stress pare sia per Kermode una qualità primitiva del romanzo, un effetto della sua duplice servitù, ravvisabile anche nella forma: *kairos* e *chronos*, necessità e contingenza se la contendono, esigendo rispettivamente coerenza di "disegno" e realistica "imperfezione". Se è vero infatti che c'è "un'insopprimibile quantità minima di geometria", un'"esigenza umana di forma o di struttura" che "limita la nostra capacità di accettare l'imitazione della pura e semplice contingenza" (2004: 115), nemmeno ha torto Iris Murdock quando osserva che "Poiché la realtà è imperfetta [...] l'arte non deve avere troppa paura dell'imperfezione"¹², "Non dobbiamo falsificarla con modelli troppo netti, troppo inclusivi; dev'esserci una dissonanza" (2004: 114).

I due padroni del romanzo dibattono incessantemente, sono regole che s'impugnano a vicenda. Il romanzo, parteggiando da sempre sia per l'uno che per l'altro, ha introiettato lo *status* paradossale di un'autocontestazione permanente: "La storia del romanzo è una storia di anti-romanzi" (2004: 14).

16. *La peripezia come misura del "realismo temporale"*

Ciò che più di tutto misura lo stress che il modello apocalittico subisce nei romanzi, e insieme il bisogno vitale che essi ne hanno, è la peripezia:

la peripezia dipende dalla nostra fiduciosa sicurezza nella fine; è una mancata conferma seguita da una consonanza. Il significato di queste aspettative deluse è da mettere in relazione con il nostro desiderio di pervenire a "rivelazioni" o a "riconoscimenti" attraverso un itinerario che sia inatteso e istruttivo insieme. Insomma, assorbendo la peripezia non facciamo altro che confermare quel riaggiustamento delle

aspettative, in vista della fine, che è una delle caratteristiche tipiche del pensiero apocalittico (Kermode 2004: 19-20).

La peripezia nel mito può essere elementare, ma un itinerario troppo facile fino alle "rivelazioni" che desideriamo vanificherebbe il "realismo temporale" che è tra i vanti del romanzo. Al romanzo chiediamo l'audacia di peripezie sottili e complesse, che ci mettano in difficoltà, che rischino il nostro assenso: "Quanto più audace è la peripezia, tanto più ci accorgeremo che il romanzo considerato rispetta il nostro senso della realtà; e con ancor maggiore certezza sapremo che è uno di quei romanzi che, sconvolgendo il tradizionale equilibrio delle nostre ingenuie aspettative, ci stimolano con delle scoperte, con qualcosa di 'reale'" (2004: 20).

E questa audacia, fondativa del genere, sarebbe cresciuta nel tempo. Kermode identifica nel modernismo una fase inflazionaria, per rubare un termine agli astrofisici, dell'audacia nei plot. Il mondo si è complicato, si è fatto se non più duro più difficile per l'intelligenza, e così la vita di ciascuno e la storia di tutti, nuovi terrori e nuove speranze. Le finzioni hanno dovuto stare al passo. Sicché nelle narrazioni moderniste l'apocalisse una volta è immanente e si dissimula nella contingenza tinteggiandola di sé, un'altra volta si sposta e moltiplica; ora pare infinita o impossibile, ora inverte il suo ritmo:

Con le nostre finzioni stabiliamo un ordine per il tempo; ma, in realtà, il tempo sembra essere sempre più "diverso" e sempre meno soggetto a sistemi di misura uniformi. [...] Il nostro modo di sentire l'intervallo che c'è fra il *tick* e il *tock* diventa sempre più complesso, più autocritico, e anche più vario; l'esigenza che continuiamo a sentire è un'esigenza di armonia: vi sopperiamo con finzioni-armoniche sempre più varie. Queste cambiano come cambia la realtà, dalla quale, "nel mezzo", cerchiamo una parvenza di soddisfazione; perché "i tempi cambiano". Cambiano anche le finzioni per

mezzo delle quali cerchiamo di trovare “ciò che darà soddisfazione”. Cambiano, perché non viviamo più in un mondo in cui uno storico *tick* sarà sicuramente completato da un definitivo *tock*. E fra tutte le altre mutevoli finzioni c'è un posto riservato a quelle letterarie. Esse cercano, a nostro vantaggio, di indagare sul mondo che cambia; stabiliscono le nostre complementarità. Fanno questo lavoro, per alcuni di noi, forse meglio della storia, forse meglio della teologia, soprattutto perché sono coscientemente false [...]. Il fatto è questo: non è che noi siamo padroni e conoscitori del caos; siamo circondati dal caos e possiamo coesistere con esso solo per mezzo dei nostri poteri immaginativi. In mancanza di una finzione suprema o della possibilità di una finzione suprema, forse questo è un duro destino (2004: 57).

17. *Il baricentro critico*

Per nutrire la sua argomentazione, nel *Senso della fine* Kermode fa ricorso a moltissimi autori e testi. Lo sguardo alla storia del pensiero è disugualmente distribuito. Ci sono con ampiezza la Bibbia, i profeti, i filosofi cristiani, Agostino e Tommaso specialmente, e Aristotele per la filosofia antica, mentre i riferimenti all'evoluzione successiva delle idee sono ellittici o accidentali fino alla contemporaneità, della quale si mettono a fuoco pensatori e critici come Hans Vaihinger, Hanna Arendt, Harold Rosenberg, e hanno spazio storici, sociologi e psicologi. Ai teologi è dato un peso speciale: Oscar Cullman, John Marsch, Rudolf Bultmann; come ad alcuni scienziati, ad Heisenberg e a Bohr segnatamente.

E c'è ovviamente la letteratura; *Il senso della fine* incorpora un discorso critico sulle opere letterarie, che fa del modello apocalittico una chiave d'intelligenza e un criterio del giudizio. Pochi classici inglesi, ma a Edmund Spenser e al suo Giardino di Adone è affidato un ruolo strategico, e ancor più a Shakespeare.

Stranamente, solo cenni alla tradizione “piena” del *novel*: di Richardson, Fielding, Sterne, Jane Austen, Flaubert c’è quasi solo il nome, come di Cervantes. Gli unici romanzieri dell’Ottocento a cui è prestata un’attenzione maggiore sono Dostoevskij e Tolstoj, mentre sarebbe piaciuta qualche analisi a conforto dell’asserto suggestivo “La storia del romanzo è una storia di antiromanzi”, ed è davvero poco la regola romanzesca che Kermode adduce suggerendo che rispetto ad essa dovremmo misurare le infrazioni antiromanzesche, quando tipizza un’assai generica “conclusione di vecchio tipo”, quella “che risponde ruffianamente alle attese di ordine temporale” descritta “col suo solito umorismo” da Henry James come “una distribuzione finale di premi, pensioni, mariti, mogli, bambini, milioni, paragrafi aggiunti e allegre osservazioni” (Kermode 2004: 23)¹³.

In verità la tradizione del *novel* non interessa, nel *Senso della fine*, che per le eversioni novecentesche: il baricentro critico del libro è il modernismo, sui cui Kermode si sofferma anche molto analiticamente, e in cui distingue e definisce aspetti e specie.

18. *L’ansietà modernista*

L’apocalisse è lo sfondo, anzi l’habitat morale di tutto il modernismo, senza distinzioni. Così detta l’epoca: “L’Apocalisse è una parte dell’Assurdo moderno. Questa è una testimonianza della sua vitalità, una vitalità che dipende dalla sua reale rispondenza alle nostre paure e ai nostri desideri” (Kermode 2004: 108). Un’emozione tradita dall’odierna ubiquità del “concetto di crisi”: la crisi “è senza dubbio un elemento centrale nel nostro modo di dare un senso alla realtà” (2004: 84). Ma straparlandone, commenta Kermode, incorriamo in un abbaglio vecchio come il mondo: “Una delle caratteristiche del rapporto che c’è fra l’uomo e il futuro è quella di pensare che la propria vita abbia, col futuro, un rapporto di eccezionalità”. Pensiamo che la nostra crisi sia “preminente, più tormentosa, più interes-

sante delle altre crisi”, ed è invece “un luogo comune quello di parlare della propria situazione storica come eccezionalmente terribile e, dunque, in un certo modo privilegiata, come se fosse punto cardinale del tempo” (2004: 84):

Non ci sono assolutamente distinzioni nell’ansietà scatologica; era, questa ansietà, una caratteristica della cultura mesopotamica ed è, ora, una caratteristica di quella che Lionel Trilling definisce “cultura avversaria” o sottocultura, nella nostra società. Naturalmente, poiché questa ansietà aderisce agli strumenti escatologici che sono disponibili, si associa con immagini che cambiano continuamente. Ed è meglio parlare delle diversità della crisi moderna nei termini della letteratura che questa crisi produce: è attraverso le nostre immagini di passato, presente e futuro, piuttosto che nella convinzione dell’unicità della nostra crisi, che va individuato il nostro spirito apocalittico (2004: 85)¹⁴.

La letteratura modernista fornirebbe insomma, fra le altre cose, un’opportunità d’intelligenza storica: in essa più che altrove può riconoscersi “il nostro spirito apocalittico”, la nostra peculiare ansietà: “Quello che troveremo ricorrente, con interessanti differenze, nei vari gradini del modernismo, è un modello di ansietà” (2004: 85). Il “senso della fine”, anche quando sembra ironizzato e negato nelle opere moderniste, le decide inconfondibilmente: “è una particolarità di quello che chiamiamo modernismo, così come l’utopismo apocalittico è una particolarità della rivoluzione politica” (2004: 87).

19. I modernisti e il rischio del mito

L’apocalisse, secondo Kermode, non solo spiega in generale il modernismo, ma consente di particolareggiarne le specie: “una volta stabilito che nel nostro secolo gran parte del pensiero sull’arte è di tenore apocalittico e che anche i modernismi

sono coinvolti nel problema, si può distinguere fra i modernismi proprio nei termini del loro diverso modo di trattare l'Apocalisse" (Kermode 2004: 83).

C'è stato un momento primo del modernismo (Kermode conteggia negli anni Sessanta: "una cinquantina di anni fa") e c'è il modernismo in corso (la fase "di ora"). La specie tradizionalista, l'anti-tradizionalista e la scismatica si sono succedute e sono coesistite nel tempo:

Quello che io, qui, per convenienza, chiamo modernismo tradizionalista ha le sue radici nel periodo che precede la Grande Guerra, ma fiorì più tardi del modernismo anti-tradizionalista, quello fondato da Apollinaire e proseguito dai Dada. Questo modernismo anti-tradizionalista è il padre del nostro modernismo scismatico. Le due varietà di modernismo erano, comunque, coesistenti. Ciò detto parlerò del modernismo tradizionalista in quanto più vecchio (2004: 91).

La cronologia è sommaria, ma la differenza maggiore fra il modernismo tradizionalista primonovecentesco e la specie antitradizionalista, con l'erede "scismatico" odierno, a Kermode risulta chiara, ed ha a che vedere con l'apocalisse: infatti ciò che "distingue più nettamente di nuovo dal vecchio modernismo, non è che uno è più apocalittico dell'altro, ma sono le diverse disposizioni nei confronti del passato. Per il vecchio il passato è una fonte di ordine; per il nuovo è ciò che si dovrebbe ignorare" (2004: 100).

Chi ha ragione? Non pare che per Kermode sia questa la domanda più importante. C'è un suo giudizio latamente politico sui modernismi, quali che siano le loro "disposizioni nei confronti del passato": tanto i cultori della tradizione quanto gli scismatici hanno corso e ancora corrono il rischio di "regredire nel mito", e potrebbe di nuovo avvenire ciò che è avvenuto quando si è dato un corpo alle finzioni apocalittiche, e se ne

sono tratti programmi d'azione, certe letture del presente. Il rischio è l'“irrazionalismo”. Lukács è nominato una volta sola nel *Senso della fine*, incidentalmente, ma non si può non pensare a un suo libro che aveva fatto rumore pochi anni prima – *La distruzione della ragione* è del 1959 – quando si registra che anche per Kermode la diserzione irrazionalistica degli uomini di cultura ha favorito nel Novecento le peggiori derive:

Considerandole [le finzioni] in maniera diversa da quello che sono ci arrendiamo all'irrazionalismo; commettiamo, cioè, un errore contro il quale la storia intellettuale del nostro secolo avrebbe certamente dovuto metterci in guardia. La sua espressione ideologica è il fascismo; la sua conseguenza pratica è la “soluzione finale” (2004: 91).

20. *Il mito tradizionalista*

La prima fase del modernismo, che associamo ai nomi di Pound e Yeats, Wyndham Lewis, Eliot e Joyce, fu piuttosto colta e, per certi versi, anche scettica; eppure la maggior parte di questi autori può essere tranquillamente incolpata di pericolose cadute nel mito. Erano tutti uomini dalla tempra critica; odiavano la decadenza dei tempi e i miti della *mauvaise foi*. Tutti, in differenti maniere, veneravano la tradizione e credevano in programmi che erano a un tempo moderni e antiscismatici. Questa tempra critica era costruita per sembrare coerente con un forte sentimento di rinnovamento; lo stato d'animo era escatologico, ma lo scetticismo e un raffinato tradizionalismo tenevano sotto controllo quello che poteva diventare un brutto caso di ingenuità letteraria (Kermode 2004: 91-92).

Ancora la contesa tra il mito e il suo antidoto, lo “scetticismo”. Ma il “controllo” esercitato da quest'ultimo a volte non

ha tenuto. A proposito di Ezra Pound:

Rompere con un linguaggio poetico inadeguato, distruggere i vincoli che legano la poesia a una logica discredita, sono azioni che richiedono nuove finzioni, violente e provocatorie come possono essere gli pseudo-ideogrammi di Pound. È, questo, un radicale riorientamento della poesia, il tentativo, negli Ultimi Giorni, di costruire un linguaggio di rinnovamento. [...] Riuscito o non riuscito, il tentativo comunque non si poteva definire né sbagliato né pericoloso. Ciò che, invece, è sbagliato e pericoloso è la teoria – che gli ingenui pragmatisti hanno amabilmente imparato dal fascismo – che le finzioni debbano essere giustificate o verificate dai loro effetti pratici nella realtà. Così il mondo viene cambiato per essere adattato ad una finzione, come successe per l'assassinio degli ebrei. Il risultato è quello di avvilito la realtà e regredire nel mito (2004: 95-96).

21. *Il mito scismatico*

Il mito del modernismo odierno – delle avanguardie “scismatiche” che sfidano la critica mentre scrive il suo libro – Kermode lo individua nel “Nuovo”. “Dopo quarant’anni le pressioni escatologiche non sono certe diminuite. Apocalisse è una parola alla moda” (Kermode 2004: 100), e per essere alla moda non veste più, nell’arte, i panni di qualche tradizione, bensì quelli della novità ad ogni costo. Il mito del Nuovo nascerebbe da un’idea estremista della “transizione” – una varietà “immanente”, ricordiamolo, dell’apocalisse:

È, questa, la moderna apoteosi del gioachimismo: la credenza che la propria epoca sia un momento di transizione fra due periodi molto importanti si trasforma nella convinzione che la transizione stessa diventi un’epoca, un *saeculum*. Togliamo al periodo di tre anni e mezzo della Bestia, che era

l'originale periodo giovanneo, illustrato da Gioacchino, tutte le "rozze" associazioni numeriche, e avremo un periodo di transizione eterna, di crisi perenne (2004: 89-90).

Perduta la "fiducia nelle fini", il peso delle emozioni apocalittiche grava oggi sulla transizione: "un'agonia atemporale" (Kermode adotta un'espressione di Focillon), una transizione senza più approdo pensabile e senza più rapporti col passato e col futuro: "La nostra è l'epoca della mancanza di qualsiasi elemento positivo, è soltanto l'epoca della transizione. E muovendo di transizione in transizione, dobbiamo pensare che la nostra esistenza non ha logici rapporti col passato, né profetizzabili rapporti con il futuro" (2004: 90). Ma rinunciando alla prospettiva storica, senza più dialogo con la tradizione, senza più teleologia di rifondazioni, l'arte secondo Kermode perde la bussola. Nessun metro per commisurare, rinnovare, spodestare e sostituire; nessun criterio per orientarsi, se non "la novità dell'oggetto":

Il portavoce del concetto di transizione nelle arti è Harold Rosenberg, che annuncia espressamente che l'epoca presente è un'epoca di transizione senza fine. Egli dice che nell'accogliere l'arte nella nostra vita non possiamo assolutamente, a meno di non fraintendere tutto, usare criteri che derivano dal passato. Lo sviluppo logico della teoria della perenne transizione è che l'unico criterio per cui possiamo stabilire se un oggetto significhi qualcosa per noi è la novità dell'oggetto. Rosenberg pensa che la situazione sia questa e così sia stata per un certo tempo. Egli parla di una "tradizione" del Nuovo (2004: 90)¹⁵.

Secondo Kermode, estimatore moderato dell'innovazione modernista, il Nuovo come criterio di valore non resiste alla critica:

Il Nuovo di Rosenberg non è, a mio avviso, un criterio utile; le forme dell'arte – il suo linguaggio – sono, per loro natura, una continua estensione e modificazione di convenzioni conosciute dall'autore e dal lettore; e questo è vero anche per gli artisti più originali, purché anche loro comunichino. Dunque la novità nell'arte è o comunicazione o chiasso. Se è chiasso c'è ben poco da dire. Se è comunicazione è inevitabilmente in relazione con qualcosa di più antico. [...] Il Nuovo di Rosenberg è come il paradigma gioachimita nell'epoca della luna. È molto elaborato, naturalmente, ma è un mito. I miti operano nel mondo e questo mito del "Nuovo" ha positive implicazioni col modernismo. Deve essere considerato, dunque, con una notevole dose di scetticismo (2004: 90-91).

"Lo scisma non ha significato se non è riferibile a qualche precedente condizione: l'assolutamente Nuovo è incomprensibile, anche come novità" (2004: 102). Se non c'è una dialettica che la leghi sensibilmente al passato, fosse pure nella forma di una contestazione, l'avanguardia smette di comunicare, "La novità diventa un'inflazione di trivialità", "c'è più chiasso che informazione" (2004: 106):

Marx una volta disse che "la coscienza del passato pesa come un incubo sulla mente degli esseri viventi", ed è da quell'incubo che i moderni apocalittici vogliono svegliarsi. Ma l'incubo è parte della nostra condizione umana, parte del loro materiale. Una generazione lo affrontava dalla parte della tradizionalismo autoritario; un'altra preferisce quella della anarchia (2004: 106).

Ha già detto dei "brutti casi di ingenuità letteraria" in cui talvolta incorsero i tradizionalisti. Anche l'"anarchia" delle avanguardie, questo "chiasso", gli evoca fantasmi d'irragionevolezza:

Il disprezzo per il passato facilita l'avvio di questi movimenti; c'è un'analogia con la storia delle eresie, quando alcuni fanatici molto spesso reinventavano dottrine di sette più antiche senza conoscerle (2004: 105).

Ignoranza e fanatismo: dai settari dell'arte d'ogni tipo, si ha l'impressione, Kermode è sempre poco o molto allarmato.

22. *L'ironia modernista*

Due tentazioni complementari hanno insidiato e continuano a insidiare il modernismo: "avvilire la realtà e regredire nel mito" (Kermode 2004: 96). Kermode ha l'aria di deprecare i cedimenti tradizionalisti (Pound e Yeats) più di quanto biasimi il "chiasso" degli scismi, e tuttavia gli autori che preferisce, nei quali secondo lui l'innovazione modernista ha dato il meglio, non erano affatto scismatici, e mantenevano un rapporto saldo e vitale con la finzioni tradizionali.

"Nel parlare dei grandi uomini del primo modernismo dobbiamo fare sottili distinzioni" (2004: 99); e infatti Kermode distingue, gli piacciono gli scrittori che, invece di "avvilire la realtà", hanno eretto a sua difesa, anzi ad esaltarne la scabrosa contingenza, tutte le debite salvaguardie scettiche; gli scrittori che non sono "regrediti nel mito", e nondimeno hanno tratto il massimo profitto dall'apocalisse, perché ne hanno adoperato il "modello", con grande sapienza costruttiva, a rendere umanamente pregnanti le opere. Hanno modulato ironicamente l'apocalisse: "ironia" è parola ricorrente e riassuntiva del gradimento kermodiano. Hanno esibito il "modello", ma mostrando che l'apocalisse è una finzione e che questa finzione è in un rapporto di tensione eloquente con la "realtà". Nel meglio della loro opera *chronos* confuta *kairos* in modo patente, e tuttavia l'opera, se non alludesse all'apocalisse, a questa pienezza, sarebbe

muta, non potrebbe dire agli uomini che sono “nel mezzo”, a cui si ispira e si rivolge, l’inadempienza *cronica* della loro condizione. Le pagine dedicate a Joyce e a Beckett sono forse le più criticamente ispirate dell’intero *Senso della fine*:

Joyce, che era un realista, era ammirato da Eliot perché modernizzata il mito, e attaccato da Lewis perché si preoccupava della confusione e dei disordini della percezione comune. Ma di tutte queste grandi opere sono *Ulisse* studia e sviluppa il rapporto di tensione fra paradigma in realtà, sostiene la resistenza dei fatti alle finzioni, della libertà umana e della imprevedibilità dell’“intreccio”. Joyce sceglie un Giorno; è una crisi trattata in maniera ironica. Il giorno è pieno di fatti che succedono a caso. Ci sono coincidenze e incontri che si verificano, e coincidenze che non hanno luogo. Potremmo chiederci se uno dei meriti del libro non è quello della sua *deficienza* mitologica. Mettiamo a paragone, a proposito di coincidenze, Joyce con gli junghiani e il loro solenne mito dell’armonia, il Principio della Sincronicità. Da Joyce si può addirittura far derivare un mito di Armonia Negativa; la sua è una prosa narrativa che si adatta a tutte le circostanze. E Joyce, che probabilmente ne sapeva più di tutti gli altri, non venne attratto dalle opportunità intellettuali o dall’eleganza formale del fascismo (2004: 99-100).

[Beckett] è il teologo perverso di un mondo che ha sofferto la Caduta, chi ha sperimentato una Incarnazione che ha cambiato tutti rapporti di passato presente e futuro, e che non sarà riscattato. Il tempo è una transizione senza fine da una condizione di miseria a un’altra, “una passione senza forma e senza luogo”, che finirà senza nessuna *parousia*. È un mondo che chiede forme e luoghi e Apocalisse mentre tutto quello che riesce a ottenere è vana temporalità, follia, una confluenza antitetica e multiforme.

Sarebbe un errore credere che le negazioni di Beckett sia-

no un rifiuto del paradigma in favore della realtà in tutta la sua povertà. In Proust, che Beckett ammira tanto, l'ordine, la forma delle passioni, tutto deriva dall'ultimo libro; sono fattori positivi. In Beckett, i segni di ordine e forma vengono presentati più o meno continuamente, ma sempre con un segno di cancellazione; sono risorse nelle quali non si può credere, assegni bancari scoperti. L'ordine, paradigma cristiano, egli suggerisce, non si può più usare altro che come ironia; è per questo che i Rooney scoppiano a ridere quando sul pulpito di Wayside leggono che il Signore sosterrà tutti quelli che cadono (2004: 101).

23. La nausea: *il conflitto tra contingenza e narrabilità*

L'ultimo capitolo s'impenna sull'analisi di un'opera autobiografica del 1952, *Solitary Confinement* di Christopher Burney, che a Kermode sembra emblematica per motivi su cui non serve qui sostare. Preferisco concludere il mio attraversamento ragionato del *Senso della fine* guardando al penultimo capitolo, dove pure un testo in particolare è messo a fuoco per la sua rappresentatività, assai più noto di quello di Burney e anzi celebre. Si tratta de *La Nausée* di Sartre, del 1938.

Questo romanzo dà a Kermode l'occasione di discorrere di una questione generale, ovvero del rapporto, nelle narrazioni moderniste, tra il modello apocalittico e la "contingenza": "*La nausea* rappresenta un momento di crisi nel rapporto tra finzione e realtà, nella tensione o dissonanza fra forma paradigmatica e realtà contingente" (Kermode 2004: 116). Prima ancora, di profilare complessivamente la storia del romanzo (una "storia di antiromanzi") come storia di tale rapporto e della sua mutevole criticità:

Succede che nell'attuale fase della nostra civiltà, il romanzo è la principale forma letteraria. Si presta a spiegazioni pre-

se da qualsiasi sistema intellettuale dell'universo che possa sembrare soddisfacente. La sua storia è un tentativo di evadere le leggi di quella che Scott chiamava "la terra della finzione": le stereotipie che ignorano la realtà e che dalla realtà sono così lontane da doverle identificare con l'assurdo. Da Cervantes in poi il romanzo è stato, quando ci ha soddisfatto, la poesia "capace", secondo le parole di Ortega, "di far fronte alla realtà presente". Ma questa è una "poesia realistica" e il suo tema è "il crollo della poetica", proprio perché deve avere a che fare con "la barbara, brutale, muta, insignificante realtà delle cose". Il vecchio eroe e le vecchie leggi dell'epica non funzionano più; c'è da aggiungere che queste nuove leggi e nuove abitudini devono sopportare ripetutamente gli assalti di una realtà cambiata e brutale. [...] La grande rivolta contro le abitudini e le leggi narrative – gli antiromanzi di Fielding o Jane Austen o Flaubert o Nathalie Sarraute – crea le sue nuove leggi che, a loro volta, dovranno essere distrutte. Anche quando si incontra una completa anarchia narrativa [...] si ha l'impressione che il tempo rivelerà sempre una congruenza con un paradigma; purché, naturalmente, ci sia, in quell'opera, quel quoziente di elementi comuni che rendono possibile la comunicazione (2004: 112-13)¹⁶.

La ragione per cui *La nausea* è emblematico, o, come Kermode aggettiva, "così provocante", (2004: 118) è che qui le tesi filosofiche di Sartre impongono all'arte del narratore un confronto particolarmente duro e serrato con la contingenza (quasi un sinonimo di *chronos*: "una dannata cosa dopo l'altra"). Ed emerge un paradosso, perché quest'opera, che vuol essere "una illustrazione estensiva della contingenza del mondo e della assurdità della situazione umana", verifica che d'altra parte, "se questa illustrazione è troppo estensiva, il romanzo non è un buon romanzo" (2004: 125)¹⁷. "Appena parla", il romanzo "comincia a essere romanzo, impone causalità e concordanza, sviluppo,

personaggi, un passato che conta e un futuro, entro vasti limiti, determinato dal disegno dello scrittore piuttosto che dai disegni dei personaggi. Essi hanno le loro scelte, ma il romanzo ha il suo fine" (2004: 121-22). Il paradosso sartriano rifletterebbe la condizione paradossale, tra "contingenza" e paradigmi, di tutto il narrare modernista:

Il fatto che la forma non debba regredire nel mito e che la contingenza debba essere formalizzata fa de *La nausea* una specie di modello dei conflitti che si agitano nella teoria moderna del romanzo. Come far giustizia di una realtà caotica e contingente, e come, nello stesso tempo, redimerla? Come giustificare le costruzioni fantastiche di inizio, crisi e fine? Come motivare l'atavismo del personaggio a cui non possiamo impedire di crescere – l'immagine è di Yeats – come cenere in un bastoncino che brucia? Il romanzo avrà una fine; si può evitare una conclusione piena, ma una conclusione ci sarà: un artificioso punto fermo, o, come dice Ford, "un esaurimento di aspetti", un ritorno ironico all'origine come in *Finnegans Wake* e *Come è*. Forse il libro finirà fornendo le chiavi per un altro libro, in cui la contingenza sarà sconfitta: il romanzo che Marcel può scrivere dopo l'esperienza descritta in *Il tempo ritrovato*, o Roquentin alla fine de *La nausea* (2004: 125-26).

Nella *Nausea*, Kermode suggerisce, il conflitto tra contingenza e narrabilità è drammatizzato, perciò lo si scorge così limpidamente. Nell'opera convivono, contrastando, due anime: quella filosofica ed esistenzialista condurrebbe la forma ad esiti probabilmente scismatici, se non fosse affiancata dall'anima più consuetudinaria del romanzo. Una "metafisica" postula il vischio "nauseabondo" della contingenza; la finzione narrativa, chiamata a rappresentarlo, nel momento stesso in cui lo rappresenta lo smentisce e lo supera, e in definitiva consola:

In quanto dà struttura e forma a dei convincimenti metafisici, il libro li rappresenta e insieme di smentisce. A proposito dell'opera di Maurice Blanchot, Sartre notava che una concezione metafisica sembra diversa a seconda che sia dentro o fuori dell'acqua di un romanzo; il romanzo fa la sua parte nel gioco, e può insistere su significati o relazioni che il trattato filosofico confuta, oppure nega. Questa è l'azione della forma; azione che, da qualche parte, potrà raggiungere quella che Sartre chiama "cattiva fede". Può esserci dell'ironia nella decisione di Roquentin di cimentarsi in un romanzo "bello e duro come l'acciaio", ma non è altro che un modo di parlare del tentativo dello stesso Sartre di includere la contingenza in una forma che, quanto più riesce, tanto più distrugge la contingenza. Nonostante tutto quello che si possa dire in teoria, il romanzo ha "delle limitazioni *a priori*" (2004: 118-19).

24. Ancora tick-tock

È naturale che a Kermode, anche a proposito della *Nausea*, interessi l'asse del tempo, quello su cui si dispone il modello apocalittico: la "metafisica" sartriana contesterebbe il modello, mentre la sua arte non potrebbe farne a meno:

Per l'esistenzialista, che ha la totale responsabilità delle sue azioni, il passato non ha importanza. Egli vive in un mondo che non solo non ha mai creato, ma che non è mai stato creato da nessuno. Il suo mondo è un caos senza potenzialità, e lui stesso è un semplice potenziale nulla; nel mondo "tutto è azione", mentre la potenzialità è una prerogativa esclusivamente umana. Considerare le cose *pour soi*, come fa Roquentin nel parco, vuol dire essere nauseantemente consapevoli che "tutto è pienezza" [...]. Ma il mondo che costruisce un romanzo (e *La nausea* lo costruisce) è diverso dal mondo della nostra comune esperienza, perché è creato e perché ha la potenzialità dell'immaginazione creativa dell'uomo. [...] È molto semplice: senza potenzialità, nel romanzo non è possi-

bile il cambiamento [...]. Un romanzo che volesse realmente adottare questa linea di condotta si risolverebbe in un puro e semplice caos. Non c'è romanzo che possa evitare di essere quella che Aristotele definisce "un'azione compiuta". Tutti i romanzi, allora, imitano un mondo di potenzialità, anche se questo implica una filosofia disprezzata dai loro autori. Essi sono fissati su un'immagine di principio, metà e fine, causa e potenzialità (Kermode 2004: 119-20).

Il romanzo di Sartre, "anche se circonda l'eroe di immagini senza forma, disumane, nauseanti, non deve essere lui stesso senza forma, nauseante, disumano, e nemmeno può ripetere la presuntuosità formale del romanzo ottocentesco o l'arrogante onniscienza di Mauriac":

Il romanzo si muove fra questi due estremi e, secondo la familiare immagine di George Eliot, è come la candela che crea un disegno con le macchie sparse sulla superficie di uno specchio. Questo disegno è così importante da un punto di vista umano che, umanamente parlando, la contingenza si riduce a essere soltanto il suo materiale (2004: 126).

Il disegno che ci sembra di vedere nelle macchie di uno specchio è "importante da un punto di vista umano": l'illusione ottica ricorda quella uditiva delle prime pagine del *Senso della fine*, i tick tutti uguali dell'orologio che vogliamo sentire diversi – tick-tock – perché ci confortino umanamente. Un'altra successione sonora, appena più ampia, è evocata ora, in questo capitolo, mentre Kermode si avvia a concluderlo. La riprende dalla *Nausea*: è la canzone di tre minuti, *Some of these days*, scelta da Sartre a esemplificare gli "appagamenti dell'arte". Kermode fa di essa una cifra del modello apocalittico che ha discusso nel proprio libro, mentre vi scorge la minima *mise en abîme* – nel libro di Sartre – delle necessità paradigmatiche che perfino il romanzo aprioristico della contingenza ha dovuto confermare:

La canzone è un'opera artistica minima, è il più piccolo controllo della contingenza che si possa immaginare. Nello spazio di tre minuti gli autori, dice Roquentin, si sono sentiti come degli eroi di un romanzo: "si sono lavati del peccato di esistere". Essi hanno creato un inizio e una fine artificiali, una durata minuscola ma umana in cui tutto, fra quei due punti, ha un ordine e può così, nella forma di una finzione, provocare e negare la pura e semplice esistenza della realtà. Se esistenzialismo vuol dire umanesimo, questa canzone e il romanzo gli appartengono (2004: 128-29).

25. "Tutto cresce all'ombra di precedenti armonie"

Robbe-Grillet, spesso chiamato in causa nel *Senso della fine* come rappresentante del modernismo scismatico di ultima generazione, sembra a Kermode che "balbetti" quando afferma che, nel suo "nuovo realismo, il lettore, alla fine, può ritrovarsi": "il tono del romanzo sartriano è più profondo di quello che si riscontra in quei libri che sono praticamente la sua progenie" (Kermode 2004: 130). Se l'avanguardia balbetta, e "un balbettamento di dialoghi confusi, un affastellamento di avvenimenti senza armonia" sarebbe senza dubbio quel narrare che davvero riuscisse a restituire solo "fattualità" e contingenza (2004: 129), *La nausea* è eloquente e convince "da un punto di vista umano", perché Sartre ha accettato una sfida antica, ha risposto ancora una volta alla domanda di Roquentin, che è poi la perenne domanda dell'arte nei romanzi: "Come possiamo, attraverso un mezzo espressivo che è inevitabilmente impuro, lavarci del peccato dell'esistenza?" (2004: 130).

Il romanzo ha sempre articolato questa domanda sul piano della forma; la "*recherche* di cui parlano i nuovi teorici" non è nuova, "nonostante abbia raggiunto ora una particolare importanza è sempre stata una componente fissa del genere". Il romanzo è stato sempre premuto "da una parte dall'esigenza di

imitare il contingente, e dall'altra dal potere che ha la forma di consolare”:

In breve, le pressioni che la sua costante alterazione comporta sono l'angoscia e la malafede. In quanto a quest'ultima, proviene da una vile o acritica aderenza ai paradigmi. Eppure non ne possiamo fare a meno; e se i risultati, necessariamente, appaiono ambigui, una nuova ricerca viene a purificarli (2004: 130).

Sartre ha vinto la sfida perché non ha troncato con la tradizione, con la “forma ereditata”; ha potuto trovare “la formula adatta per stabilire un nuovo tipo di armonia fra la mente umana e le cose così come sono” (2004: 129) perché sapeva delle formule vecchie, e che niente è mai fino in fondo “nuovo”: “tutto cresce nell'ombra di precedenti armonie, di precedenti inizi e fini, di precedenti eroi: se nel mondo non fosse esistito nessun romanzo da poter condannare, *La nausea*, ma anche *L'essere e il nulla*, non sarebbero mai stati concepiti” (2004: 130)¹⁸.

NOTE

¹ *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* apparve la prima volta nel 1966, presso la Oxford University Press, frutto di una serie di conferenze tenute l'anno prima da Kermode al Bryn Mawr College; nel 1972 la prima traduzione italiana (Milano, Rizzoli). Una nuova edizione, con l'aggiunta di un *Epilogo* dell'autore, è uscita nel 1999, e alla sua traduzione in italiano farò riferimento, segnalando fra parentesi, dopo ogni citazione, il numero della pagina. Il libro in altri paesi ha avuto conseguenze importanti: hanno riconosciuto debiti Brooks (1984), Ricoeur (1983), Iser (1991). In Italia ha tratto somme dall'opera Giulio Ferroni, nell'introduzione sunnominata al *Senso della fine* e altrove (Ferroni 2010); e va segnalato Amalfitano (2015): tra le poche applicazioni critiche nel nostro paese delle chiavi kermodiane, tolte non soltanto dalla teoria maggiore o che ha più circolato in Italia, ma non adoperate all'intelligenza di romanzi italiani, ciò che invece ha ultimamente tentato Maffei (2017).

² Si veda soprattutto Frye (1969)

³ Più spesso “modello”, fornendogli “paradigma”, piuttosto, le aggettivazioni: “paradigmatico” ecc. Mi regolerò allo stesso modo parafrasando.

⁴ Nelle *Apocalissi difficili* (2017: 15-20) ho accostato il “modello apocalittico” di Kermode allo schema essenziale ravvisabile nelle filosofie profane della storia (da Voltaire in avanti) secondo Löwith (1949). Particolarmente sensibile al tema ecologico Ferroni, negli interventi sulla condizione “postuma” della letteratura prodotti nei paraggi del (e successivamente al) suo interessamento al *Senso della fine* di Kermode.

⁵ La formula è tratta da Marsh (1952).

⁶ Prelevo la prima e la terza definizione dall'Enciclopedia Treccani *on-line*; la seconda dal dizionario di Google.

⁷ Invita all'ipotesi di un fondamento organico del “modello apocalittico” Peter Brooks in *Trame*, dove c'è un capitolo nel quale i plot romanzeschi vengono spiegati non guardando alla Bibbia ma a una teoria del vivente e delle sue pulsioni, ossia *Al di là del principio del piacere* di Freud (1920). Brooks parla anche lui di “consonanze” proposte dall'autore e attese dal lettore di un testo (anche se non usa la parola l'ispirazione kermodiana del capitolo è evidente, e del resto riconosciuta in una nota in calce - cfr. Brooks 2004: 101), e argomenta stabilendo un'analogia tra la pulsazione fondamentale freudiana – la pulsione di morte – e il desiderio narrativo: “Quel che opera nel testo attraverso la ripetizione è la pulsione di morte, la spinta verso la fine. Al di là e al di sotto del controllo del principio di piacere si trova questa linea di forza del racconto, questa ‘pulsazione’ fondamentale, avvertibile o udibile attraverso le ripetizioni che ci riportano indietro nel testo” (2004: 112). Se Freud insegna che: “L'organismo deve vivere in modo da poter morire correttamente, trovando la morte giusta” attraverso quella “complicata digressione chiamata vita” (2004: 117), “Sartre e Benjamin hanno efficacemente sottolineato” che anche “la narrazione deve tendere verso la sua fine, ricercare la propria illuminazione nella sua stessa morte, che deve peraltro essere la morte giusta, il finale corretto” (2004: 113). “Il desiderio del testo (che è anche desiderio della lettura) è [...] un bisogno di arrivare alla fine, ma solo quando la si raggiunga attraverso una deviazione sia pur minimamente complicata, uno scarto intenzionale, un momento di inquietudine e di incertezza, che è appunto la trama del racconto” (2004: 114). “Il modello [quello freudiano, ma sembra che si parli proprio del modello apocalittico kermodiano] suggerisce che noi viviamo per poter morire: ne consegue che l'intenzionalità della trama consiste nella sua tensione verso la fine, anche se la fine si può raggiungere solo attraverso la deviazione” (2004: 118).

⁸ Kermode trae le notizie da Festinger (1964).

⁹ Le citazioni sono da Bultmann (1957); Collingwood (1949); Butterfield (1949).

¹⁰ Kermode qui fa riferimento a Brabant (1937).

¹¹ Rinviando a Poulet (1950 e 1961).

¹² Kermode cita da Murdock (1961).

¹³ L'ultimo ritaglio fra virgolette è dalla prefazione di James a *Roderick Hudson* (1857).

¹⁴ Il riferimento è a Trilling (1966).

¹⁵ Il riferimento è a Rosenberg (1962 e 1964).

¹⁶ Kermode cita Ortega y Gasset da una traduzione recente in inglese delle *Meditaciones del Quijote* (1914).

¹⁷ L'idea della *Nausea* come "illustrazione estensiva" è ripresa da Thody (1960).

¹⁸ Quanto all'*Epilogo* aggiunto al *Senso della fine* nel 1999, Kermode in esso si limita a discutere alcune critiche suscitate dal libro al primo apparire, senza proporre correzioni o aggiunte essenziali alla teoria, che ancora pare convincerlo, e anzi di più, dato il tenore non troppo apocalittico, come gli sembra, delle attese collettive alle soglie del nuovo millennio. Leggiamo: "Nell'autunno del 1965, quando ho tenuto le conferenze che compongono *Il senso della fine*, la conclusione del millennio in corso sembrava appartenere a un futuro ancora lontano, ma nessuno poteva ignorare l'imminenza di eventi che, senza esagerare, si sarebbero potuti definire apocalittici. La crisi dei missili di Cuba e l'assassinio del presidente Kennedy erano episodi molto recenti, la Guerra fredda continuava ad essere gelida, e parole come *megadeath* [megamorte] erano entrate nell'uso comune" (2004: 159). Anche se l'anno non aveva un numero risonante, che finisse con tre zeri, "L'inizio di una fase negativa, magari tanto negativa da essere fatale, pareva più che possibile" (2004: 159.). E invece oggi, mentre a grandi passi si avvicina il 2000, "pare che la conoscenza della Bomba ci terrorizzi meno di quanto facesse negli anni Sessanta. Forse ci siamo semplicemente abituati all'idea, o forse la fine della Guerra fredda ha calmato menti fin troppo disposte ad accogliere tale sollievo" (2004: 160-61). Il tono è di cauta soddisfazione "scettica": anche se ammette di non sapere se "sentirci così compiaciuti sia giusto o no", per Kermode, s'intuisce, l'ansia apocalittica ora più blanda che negli anni Sessanta, a dispetto del compimento prossimo del millennio, dà retrospettivamente ragione al libro in cui, in quel decennio, egli aveva, di tale sentimento ricorrente umano, relativizzato e in fin dei conti sdrammatizzato i fenomeni. D'altra parte anche lo scetticismo può essere sottoposto a critica; se diventa distrazione o assuefazione impone gli anticorpi del ragionevole

allarme, come ha osservato Giulio Ferroni nella *Presentazione* anteposta all'opera in occasione dell'edizione italiana nel 2004, con parole ancora da condividere – dopo quasi altri tre lustri, dopo i più recenti e variamente preoccupanti segnali dal futuro – e a cui lascio di concludere, a proposito delle domande che il “modello” di Kermode può ancora provocare: “Certamente entro il suo modello apocalittico tutta l'ossessione della fine che pervade la cultura contemporanea sembra poter trovare un ridimensionamento, una correzione: viene insomma decostruita. Servendosi di questo libro del 1966 si potrebbero chiamare in causa tanti libri e interventi recenti, che guardano al presunto punto finale raggiunto da varie realtà e istituzioni, e che verrebbero così ricondotti dentro questo percorso già tanto noto e attraversato, all'umana esigenza di vedersi giunti al termine, di verificare la fine entro la propria esperienza. Si può così pensare ai vari tentativi di fissare la fine della modernità, di identificare il postmoderno o la sua stessa fine, o a libri come *The End of History and the Last Man* di Francis Fukuyama (1992), *La fin de la démocratie* di Jean-Marie Guéhenno (1993), *The End of Education* di Neil Postman (1995), ecc. Nell'ottica di Kermode si potrà dire che in fondo si tratta sempre di narrazioni, finzioni della fine che si sovrappongono a una realtà confusa e articolata, che danno un senso umano e stabile a un mondo che, modificandosi, ci fugge davanti, appare sempre più incomprensibile, privo di senso. [...] / Credo però che sarebbe erroneo trascurare il peso delle minacce che le comunità umane, le istituzioni, i progetti, le speranze sentono gravare su di sé; come sarebbe erroneo trascurare più in generale gli effetti della percezione di modificazioni radicali, crolli, rovesciamenti, annientamenti che hanno avuto luogo più volte nel corso della storia e che nella congiuntura attuale crediamo di avvertire con più netta urgenza, per l'azione di fattori politici, tecnologici, antropologici, ambientali senza precedenti, che hanno luogo nel quadro della cosiddetta 'globalizzazione'. È possibile peraltro che non tutti gli avvertimenti della fine che si sono dati storicamente siano riconducibili al modello dell'*Apocalisse* biblica: l'antichità ha vissuto e riconosciuto più volte situazioni di crollo, di caduta rovinosa e conclusiva non solo di singole istituzioni e di singoli gruppi sociali, ma di intere civiltà. [...] / Queste 'fini' storiche [...] possono portarci a considerare con minore diffidenza e forse con maggiore ansia di quella manifestata da Kermode le sensazioni e le angosce della fine che percorrono i nostri giorni e che possono identificarsi in fenomeni più recenti di varia estensione e natura. Alcuni di essi, come il crollo del

muro di Berlino, la dissoluzione dell'Unione Sovietica, la fine della Jugoslavia, erano già in atto nel 1999, quando Kermode ha steso il suo *Epilogo*, implicitamente guardando alla situazione presente come più 'serena' e meno apocalittica di quella del 1965; ma ben più cupe e 'finali' vicende si sono aggiunte all'alba del nuovo millennio, che hanno il punto di irradiazione più terribile nella data e nei crolli dell'11 settembre 2001. Se da allora la vita continua e certo il mondo non è finito, si ha però sempre più la sensazione che qualcosa di essenziale sia finito, che il mondo si trovi in preda a una deriva inarrestabile; mentre lo sviluppo sempre più distruttivo, determinato dal dominio cieco e incontrollato delle leggi del mercato e di un'economia di rapina, che produce l'alterazione indiscriminata e irresponsabile dell'ambiente fisico e umano, prospetta la possibilità e l'inquietudine di un'Apocalisse davvero "reale", né mitica né produttrice di 'finzioni-armoniche' (e comprenderne la reale possibilità e configurarne gli esiti può essere forse il solo modo per tentare di allontanarla)" (2004: XVI-XVIII).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Amalfitano, Paolo (2015), *L'armonia di Babele. Varietà dell'esperienza e polifonia delle forme nel romanzo inglese*, Macerata, Quodlibet
- Brabant, Frank Herbert (1936), *Time and Eternity in Christian Thought*, London, Longmans, Green.
- Brooks, Peter (1984), *Reading for the plot*, trad. it. a cura di Daniela Fink, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004.
- Bultmann, Rudolph (1957), *History and Escatology*, New York, Harper and Brothers.
- Butterfield, Herbert (1949), *Christianity and History*, London, G. Bell and Sons.
- Collingwood, Robin George (1949), *The idea of History*, Oxford, Clarendon Press.
- Ferroni, Giulio (2010), *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli.

- Festinger, Leon (1964), *When Prophecy Fails*, Harper & Row, New York.
- Frye, Nortrop (1957), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, trad. it a cura di P. Rosa-Clot, S. Stratta, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969.
- James, Henry (1879), *Roderick Hudson*, London, Macmilian & Co.
- Iser, Wolfgang (1991), *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Kermode, Frank (1996), ed. Giulio Ferroni, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni, 2004.
- Löwith, Karl (1949), *Meaning in History. The Theological Implications of the Philosophy of History*, Chicago, University of Chicago Press.
- Maffei, Giovanni (2017), *Le apocalissi difficili*, Roma, Salerno Editrice.
- Marsh, Jhon (1952), *The fullness of time*, New York, Harper and Brothers.
- Murdock, Iris (1961), "Against Dryness", *Encounter*, 1: 16-20.
- Poulet, George (1950), *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon.
- (1961), *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon.
- Rosenberg, Harold (1962), *The Tradition of the New*, New York, Horizon Press.
- Ricoeur, Paul (1983). *Temps and récit*, Paris, Seuil.
- (1964), *The Anxious Object*, New York, Horizon Press.
- Thody, Philip (1960), *Jean-Paul Sartre*, London, Hamish Hamilton.
- Trilling, Lionel (1966), *Beyond Culture*, London, Secker and Warburg.

