

## Sull'esperienza, dall'espressionismo a Canetti. Contributo alla storia delle idee

di  
Erminio Maglione

*Dass alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfangt...*  
(I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*)

1. Avanguardia e nichilismo esperienziale: l'Espressionismus; 2. Sulle tracce dell'esperienza: Gadamer, Dilthey, Benjamin; 3. Dialettica dell'esperienza ed esperienza della dialettica: Elias Canetti.

### *1. Avanguardia e nichilismo esperienziale: l'Espressionismus.*

Poche opere hanno il destino già scalfito nel titolo, a pochissime capita di svelare l'impressione del proprio infuocato epitaffio il giorno in cui vengono alla luce: fu, però, esattamente questo il caso della celeberrima antologia di lirici espressionisti *Menschheitsdämmerung* (1920) di Kurt Pinthus<sup>1</sup>. Egli, solamente due anni più tardi, dovette constatare, avvilito, che dei poeti della sua avanguardistica raccolta sette erano ormai periti e i restanti sedici erano praticamente ammutoliti, sprofondata nel silenzio afasico o dissoltisi nella mediocre fattura di materiale poetico non più all'altezza dei fulgidi inizi: «la lirica espressionistica si esaurì sostanzialmente con l'esperienza immediata della guerra»<sup>2</sup>.

Nel giugno del 1937, sui fogli della rivista «Orient und Occident», quasi a conferire consistenza teorica alla vicenda pinthusiana, fece la sua comparsa un saggio dal titolo *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskoms*, l'autore era l'ebreo tedesco Walter Benjamin.

Nello scritto la figura del narratore di Gorohovo è presentata al lettore come sideralmente distante, essendo l'arte del narrare giunta al suo crepuscolo<sup>3</sup>, tramonto in cui «le azioni dell'esperienza sono cadute. E si direbbe continuo a cadere senza fondo»<sup>4</sup>, fatale declinare in cui l'*Erzähler* scolora dalla sua «viva attività» creatrice<sup>5</sup>, dal suo caldo afflato facitore di simboli, nell'intirizzito, «minuto e fragile corpo dell'uomo» ammutolito e nudo<sup>6</sup>. Con queste affermazioni ci sembra che Benjamin riprenda la diagnosi del «secolo della meccanica» (*das Zeitalter der Mechanik*)<sup>7</sup> che fece il movimento espressionista in quel torno di anni che vanno circa dal 1905 al 1925; diagnosi che come uno stigma biblico si ritorse, lo abbiamo visto con l'aneddoto del curatore dell'antologia *Menschheitsdämmerung*, sul movimento stesso: l'uomo è ridotto all'incomunicabilità, all'impossibilità di elaborare-trasmettere la propria esperienza.

Egli anela a forgiare una forma che dica la condivisione esperienziale, ma che tragicamente non attinge mai: ovunque egli volga il suo tondo sguardo (Trakl), specchio di indescrivibili orrori, egli

non trova che silenzio, dalla culla alla tomba, che, come «muco simile a grosse anguille» (Ludwig Rubiner, *Sieg der Trägheit*, 1916), lo ammutolisce.

Gottfried Benn esemplificherà questa *Stimmung* condensandola nel domandare tremendo del suo *Satzbau* (1951): «Was aber neu ist, ist die Frage nach dem Satzbau / und sie ist dringend: / warum drücken wir etwas aus?»<sup>8</sup>, un domandare che può essere appunto preso come paradigma della cifra espressionistica.

Analizzando infatti sotto il profilo formale la tecnica del movimento, di cui una delle cellule generatrici fu un manipolo di eretici dell'architettura *Jugendstil*, il *Die Brücke*, essa risulterà costituita da due essenziali metodi: l'*Urschrei* e l'astrattismo geometrizzante.

L'urlo, o come amava definirlo Edschmid «geballter Schrei» (urlo condensato), è l'esplosione della disperazione del profeta, del veggente che intuisce il proprio mondo - ormai divenuto sempre più drammaticamente *mondo di ieri* (cfr. di S. Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* del 1944) - come prossimo al disfacimento o, ancora, esso è il grido agghiacciato dinnanzi alla caduta del vecchio mondo, laddove l'astrazione è teorizzata come estrema arte architettonica dedita alla missione della ricostruzione delle rovine del passato o addirittura è designata come madre di una palingenesi che prima che cosmica vuole essere sociale. I due approcci corrisponderebbero, per seguire una consolidata tradizione critica, al contrasto fra le principali fazioni teoriche dell'avanguardia: gli eternisti, campioni dell'*Urschrei*, e gli attivisti, astrattisti. Ma i procedimenti dell'urlo e della geometria, è bene sottolinearlo, convivono in un rapporto di complementare attrazione e informazione, vivendo essi in un rapporto di fusione-corrispondenza, al pari, in campo musicale, della tecnica atonale e quella dodecafonica<sup>9</sup>.

Resta però fermo il fatto che fu proprio l'urlo condensato ad essere «sempre sentito come l'alfa e l'omega dell'espressionismo»<sup>10</sup>: pianto-ruggito che sferza e smembra in un forsennato *σπαράγγος* (Euripide, *Baccanti*, vv. 1114-1143) le frolle carni dello “stupido Ottocento” positivista, realista e impressionista, intriso sino nelle midolla del fariseismo borghese cacanico-guglielmino; urlo che dilania il corpo canceroso (Benn) del novecento militarista, autoritario e industrialista in cui, con il Becher di *Das Kleine Leben* (1913-1914) «alles ist verworren, ölig und dumpf»; l'*homo novus* dell'*Expressionismus* è allora colui che nobilita-salva la propria stirpe risorgendo dall'orrenda apocalissi del mondo dei padri, fondando la propria palingenesi con il liberatorio grido-annuncio di una *novitas* gravida quanto sofferta, foriera d'un messianico Io superiore frutto della distruzione dei corrotti pilastri dell'epoca precedente. Da qui il *topos* dell'Uomo nudo, del rinato-trasfigurato, del *semplice* che ha come suo unico movente rivoluzionario la fondazione di una nuova collettività cosmica, sociale, religiosa.

A questo punto ci si rende conto di come il movimento-esposizione della lirica del periodo sia ritmato, fatte le distinzioni del caso, da un'anima familiare, onnipresente nell'apparente assenza, ovvero di come la parola-posizione del metro espressionistico sia figlia legittima della cultura tedesca; cultura che vede fra i suoi insigni padri fondatori la figura di Hegel. Questa lirica d'avanguardia è infatti non di rado costituita da una struttura triadico-dialettica in cui, nel primo movimento, l'io trasfigurato dalla *Vervandlung* si ri-conosce nel Tu per poi, al secondo svolgersi, convertirsi-identificarsi nell'Altro-negativo che è il Tu e con ciò, solo al terzo tempo, fondare il nuovo Noi; ove non solo l'io e il Tu sono omologhi – «Oh, dass wir DU sind einander, / [...] /

Das ist, was uns eint» (Kurt Heynicke, *Freundschaft*)<sup>11</sup> – ma anche perfettamente sostituibili l'uno all'altro – «Jedes Du wie ich sagt: Ich» (Rudolf Leonhard, *Prolog zu jeder kommenden Revolution*)<sup>12</sup>. Questa sintesi cosmico-religiosa e rivoluzionaria è, per citare un esempio, l'auspicato fondamento delle composizioni di Werfel, «il più sedulo e aggiornato profeta dell'espressionismo»<sup>13</sup>, che in *Lebens-Lied* detta il severo monito: «Doch über allen Worten / Verkünd' ich, Mensch, *wir sind!*»<sup>14</sup>. Tale ottimismo storico-metafisico sarà però aspramente criticato da August Stramm che, col virtuosismo estetico dei suoi pronomi isolati, sancirà, al contrario, l'irraggiungibilità di quella dimensione cosmico-ecumenica che è il *Wir sind*, così in *Geschehen*: «Sie (tief gebeugt): “Du Ich Dich Mich (schaut auf die Augen tief in Fernen Rätsel) *Wir!*”»<sup>15</sup>. In questi versi lacerati il Noi alberga in luoghi lontanissimi a raggiungersi, esso è appunto enigma (*Rätsel*), sfingico da-pensare *solo* ponderabile e mai fungibile-operabile. Ma se proprio si volesse lasciare aperto un margine di possibilità al darsi del *Wir sind*, un'unica soluzione ci si concede, ma certo essa è la più estrema e si fa avanti con «käsiges Gesicht» (Becher), «cereia maschera»: «Sterben wächst / Das Kommen / Schreit! / Tief / Stummen / *Wir!*» (A. Stramm, *Schwermut*, 1914)<sup>16</sup>: solo nella morte, allora, troviamo la nostra ragion d'essere, nel nostro ammutolire di fronte ad essa, nel silenzio del sudario, troviamo tutti la nostra unione: all'*Urschrei* della visione della fine, alla morte che, urlando, si fa sempre più prossima - e il suo alacre approssimarsi è l'urlo condensato stesso -, si contrappone l'ammutolire delle anime strette nell'ora fatale. Nel complesso, dunque, l'anelito rivoluzionario, fondazionale-metafisico, resta drammaticamente inevaso: il Noi non si realizza come auspicava Werfel, rivelando la tragica situazione di una borghesia abulica e smarrita per cui il grido di liberazione non può che articolarsi in un grido di atterrito terrore – la rivolta della *Spartakusbund* nel gennaio del 1919 fallisce, Luxemburg e Liebknecht vengono trucidati in carcere ecc.

In questo senso allora l'*Urschrei* è «lirica dell'orrore»<sup>17</sup>, anche se noi diremmo, forse meglio, *lirica del silenzio*, dell'esperienza incomunicabile-incomunicata: l'*Expressionismus* nasce con le labbra serrate, seppur spalancate nelle urla sfatte degli infanti demoniaci di Erich Heckel (*Bambina seduta*, 1906) o nei sorrisi psicopatici dei centurioni di Emil Nolde (*Cristo deriso*, 1909), e muore senza che esse si siano mai schiuse. L'*Expressionismus* resterà dunque silenziato, *inattivo*, fra l'anelito metafisico-rivoluzionario - poi rivelatosi mera velleità e atterramento - e gli strali della guerra e della storia: morti la maggior parte dei poeti, i sopravvissuti condannati all'a-simbolia.

Nelle miniature liriche di Stramm persino l'amore è muto, alienato dalla storia e dalla sua più propria essenza; gli amanti non articolano parola e, come giustamente rileva Clemens Heselhaus, la sua lirica non potrebbe prender corpo se non presupponesse un fortissimo elemento gestuale che la rende prossima alla pantomima<sup>18</sup>.

L'esperienza è interdetta perché incomunicabile, *inenarrabile* - il corpo della lirica è pulviscolare, spezzato, ridotto a lacerti di senso simili ai rotti brandelli che sono gli uomini delle xilografie di Kokoschka o Meidner -, non resta allora che la muta gestualità esacerbata, ancestrale e povera di sfumature denotative, a rappresentare la *comédie humaine* per la quale l'essere dell'esperienza si è fatto, d'un tratto, *nulla*.

Fortemente debitore di questa poetica, tanto da arrivare a condividerne la diagnosi sulla malattia dell'esperienza negata tipica dell'uomo contemporaneo, fu, come accennavamo, Walter Benjamin.

Egli secondo noi interiorizzò profondamente la *Stimmung* dell'*Expressionismus* – frequentò a fine anni venti Brecht e Weil, fu grande estimatore del poeta Ferdinand Hardekopf ecc. - e crediamo fermamente che, sparsi nella sua opera, siano rinvenibili chiari tratti, formali e sostanziali, riconducibili all'estetica del movimento d'avanguardia tedesco. Soprattutto la forma labirintica e frammentaria di un'opera-mondo come il *Passagen-Werk* (1927-1940) ci ricorda la struttura paradigmatica del teatro espressionista: lo *Stationendrama*. Esso, derivante dall'apporto teorico-estetico dei lavori di Büchner e Grabbe, è fortemente influenzato, oltre che dal dramma medioevale, dal gusto per la xilografia gotica, all'epoca molto in voga. Ogni nuova tappa nell'intreccio che vede protagonista il personaggio designa infatti a sua volta una nuova esperienza-situazione, ma - è questo il punto fondamentale - nessun *tableau* prevale con decisione sugli altri, decretando uno svolgimento che, drammaturgicamente parlando, risulta arbitrario, privo di un *thelos* narrativo. Come nel rapsodico e incompiuto racconto benjaminiano sulla Parigi del XIX secolo – che per la sua forma dissolta potrebbe apparentarsi ad un'altra favola-mosaico dall'afflato titanico: il musicista *Der Mann ohne Eigenschaften* - il quadro-*passage* è una fitta rete di punteggiature di forze in rapporto, un campo, in cui ad esser chiaro è il sol fatto che esso vive in un rapporto non passibile di ulteriore precisazione con i restanti campi di forze che pulsano, fioriscono e fluiscono nell'opera.

Urge però ora, dopo aver genealogicamente analizzato una delle probabili origini dell'approccio benjaminiano in rapporto all'analisi dell'esperienza, entrare più propriamente nel merito di quest'ultima, tentando di svolgerne, assieme ai plessi focali, anche le eventuali mancanze.

Nel corso di questo nostro – è proprio il caso di dirlo – passaggio-attraversamento, vedremo allora in che modo l'analisi di Benjamin sul fenomeno esperienziale si ponga rispetto a quella di Elias Canetti e quali alchemiche soluzioni è possibile godere da quest'incontro.

## 2. *Sulle tracce dell'esperienza: Gadamer, Dilthey, Benjamin.*

Una possibile risposta alla domanda su cosa sia l'esperienza ce la fornisce Gadamer nel suo *Wahrheit und Methode*, all'interno della Parte prima, capitolo secondo della prima sezione di quest'ultima opera. *Erlebnis*, fa notare Gadamer, a differenza di *erleben* (parola antica, risalente almeno all'età del classicismo tedesco, a Goethe), risulta entrare nell'uso corrente circa dagli anni settanta del secolo XIX; negli anni trenta e quaranta solo alcuni sporadici esempi (Gutzkow, Alexis, Tieck) rappresentano il sintomo dell'apprestarsi di una imminente novità, *novitas* che fa capolino per la prima volta, quasi per sbaglio, per un rilassato sberleffo stilistico, in alcune lettere del maestro di Stoccarda, Hegel, che sperimenta in cerca di un termine generale che evidentemente ancora non esiste. Egli plasma-forza il linguaggio per forgiare il nome della *sua* esperienza, ed ecco che allora verga: «meine ganze Erlebnis» (*Briefe*, ed. Hoffmeister, III, p. 179) - traccia dello sperimentalismo, tra l'altro, è l'uso femminile del termine -, per poi scrivere, in altro luogo: «nun von meinem Lebewesen in Wien» (Ivi, p. 55). E vediamo che già nell'ora dei natali – nobilissimi natali, nella culla dell'epistolario hegeliano! – il termine mostra le sue caratteristiche principali.

Nel primo uso l'enfasi sulla generalità, sulla totalità (*Ganze*) non è che la *Vorbereitung* a ciò che connoterà in maniera più precisa il termine *Erlebnis* successivamente; nella seconda occorrenza, invece, il richiamo alla vita (*Leben*) non fa che sottolineare l'inestricabile rapporto che il termine

mantiene con essa, testimoniato già dalla parola che gli fa da calco, *erleben*, il cui primo significare, è «essere ancora in vita quando una determinata cosa succede»<sup>19</sup>. Ciò non è affatto casuale, infatti il termine *Erlebnis* farà la sua prima comparsa proprio nell'ambito della letteratura biografica tanto cara al Romanticismo. Sarà Dilthey infatti, nel suo *Leben Schleiermachers* (1870), a dare consacrazione filosofica al termine, immediatamente seguito da Justi, nella sua biografia winckelmanniana (1872) e da Hermann Grimm, nel *Goethe* (1877). Se si pone mente però agli scritti più tardi di Dilthey è lì che il termine raggiunge la sua perfetta maturità, esso acquista un «uso scientifico»<sup>20</sup>, in linea con l'istanza giustificativa, di carattere eminentemente gnoseologico, di fondare scientificamente le *Geisteswissenschaften*. Ed è precisamente in questo frangente che il filosofo renano sarà totalmente assorbito dal «motivo del “dato” in quanto veramente dato»<sup>21</sup>.

L'*Erlebnis* è allora il dato immediatamente dato, il materiale ultimo di ogni formazione coscienziale. L'intento è quello di delineare-limitare lo statuto epistemologico delle Scienze dello spirito definendo la nozione di dato primario a cui l'ermeneutica dell'oggetto storico deve riferirsi, distinguendosi, come unità significativa, dall'*Object*, dal brutto dato dell'esperimento-misurazione delle *Naturwissenschaften*. L'operazione diltheyana si configura allora come un movimento orientato contro la gnoseologia dell'*Empfindung* di matrice prima kantiana e poi positivista (Mach), per esprimersi e dispiegarsi con *tratto cartesiano*.

Il richiamarsi di Dilthey alla nozione di *res cogitans* è funzionale infatti alla definizione di «una più rigorosa concezione del concetto di dato»<sup>22</sup> improntata al mito del semplice, dell'unitarietà risolta e conclusa, in cui l'Uno-*Erlebnis* (e non gli elementi psichici in cui esso sarebbe partizionabile) rappresenta la verità del dato, dell'unico dato.

Ma la soluzione di Dilthey - è evidente - non valorizza a dovere la nozione di vita, da lui intesa in termini algidamente teleologici: «la vita [...] equivale a produttività»<sup>23</sup> e, oggettivandosi essa in concrezioni significanti, ogni comprensione storica del loro senso non è che «una ritraduzione delle oggettivazioni della vita nella vitalità spirituale da cui sono emerse» (Dilthey): è così che l'*Erlebnis* diviene il *principium firmissimum*, gnoseologicamente tetragono, al quale è sussunta ogni conoscenza possibile del mondo dell'oggettività-oggettivata.

Nella crepuscolare seconda redazione del saggio goethiano *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905) si sunteggia la metamorfosi teorica subita dal termine affermando che l'*Erlebnis*, mediato attraverso il fare poetico, è la «realtà esteriore della vita», la materialità immediata alla quale riferirsi, la forma superficiale, il darsi primario, *ex abrupto*, del fenomeno intra-soggettivo.

Con la teorizzazione dell'unità significativa in sé conclusa e autoreferenziale si conclude il processo teorico diltheyano che sarà portato al suo massimo fulgore cartesiano dalle husserliane *Logische Untersuchungen* (II) e dalle *Ideen zu einer reinen Pänomenologie und phänomenologische Philosophie* (I). E qui il seme hegeliano giunge a germogliare in maniera compiuta: quel cenno, sfuggente, vezzoso, legato all'alea che caratterizza ogni rapporto epistolare, quel riferimento, tanto accennato quanto fondamentale, alla totalità (*Ganze*) è svolto in direzione fenomenologico-trascendentale da Husserl che porterà i caratteri fondamentali dell'*Erlebnis* diltheyana - teleologia e universalità - a completa maturazione: *Erlebnis* sarà il termine denotativo di tutti gli atti coscienziali, caratterizzati dalla componente, tutta brentaniana, dell'intenzionalità.

Il cerchio si chiude e mentre filosofia della vita e fenomenologia s'abbracciano con incastro perfetto, regna sovrana la gnoseologia.

Ecco perché allora «ciò che può chiamarsi *Erlebnis* si costituisce nel ricordo»<sup>24</sup>: esso rappresenta il significante-significativo di colui che esperisce, l'elemento stabile-formale come concrezione mnestico-puntuativa, essendo il serbarsi stabile, il porsi saldamente (*Fest-stellen*) dell'esperienza per chi ha fatto *quell'*esperienza.

Peccato però che le tracce incriminino, adombrando quell'inintenzionalità dell'intenzionalità-non-intenzionata che rappresenta ogni scrivente. La redazione del saggio diltheyano su Goethe, quella del 1877, evoca infatti, in tutto il suo accecante fulgore, il rimosso-obliato dell'autore, l'istanza repressa-soppressa che comunque, contro ogni impedimento, si fa strada. Così, mentre leggiamo in uno stralcio: «Secondo ciò che egli sperimentava (*erlebte*) e che, conformemente alla sua ignoranza del mondo, fantasticava come un *Erlebnis*»..., siamo immediatamente avvertiti da Gadamer che, meticoloso lettore e amante del dettaglio, subito s'appresta a precisare: Dilthey nella redazione posteriore dello scritto ha cancellato il termine *Erlebnis*<sup>25</sup>. Dunque Dilthey avverte che v'è *qualcosa d'altro* oltre l'*Erlebnis*, forse un *Erlebnis fantasticato*... Ma emenda, cercando di occultare una traccia scomoda quanto rivelatrice. E infatti proprio per questo *Erlebnis fantasticato*, estraneo alle pre-strutturazioni gnoseologiche, non ci sarà spazio nell'opera di Dilthey.

L'*Erlebnis* come avventura (*aventure, Abenteuer*) sarebbe paradossale, indigeribile, per il suo sistema, tutto incentrato sull'intento strutturale-fondazionale. Dunque il movimento, l'alea, la matrice della possibilizzazione (*quête*), è ciò che viene espunto, ciò a cui non si dà voce, né nome.

Su un altro versante, troppo rapido e accondiscendente nei confronti di un "galeotto" spunto simmeliano<sup>26</sup> ci sembra essere Gadamer che, anch'egli completamente assorbito dalla *furia del dileguare* ieratico-metonimica, nel corso del suo *Verità e Metodo* è tutto concentrato sulla puntualità dell'argomentazione, in direzione del trascendimento della dimensione estetica – troppo soggettivistica –, alla volta di una «messa in chiaro del problema della verità in base all'esperienza dell'arte». Gadamer però in tutto questo, a nostro parere, enfatizza troppo il carattere di *Abenteuer* dell'*Erlebnis*<sup>27</sup> distanziandosi per tale rispetto in maniera decisiva da Dilthey che, da parte sua, conferisce all'*Erlebnis* davvero poco dell'avventura, essendo quest'ultimo possentemente incardinato, come si è mostrato, nelle maglie di un ostinato «metodologismo scientifico»<sup>28</sup>.

Ma Benjamin, nel suo *Über einige Motive bei Baudelaire*, ci aiuta a svelare ciò che qui è andato obliato<sup>29</sup>. Accanto all'esperienza (*Erlebnis*) della filosofia fenomenologica e del vitalismo – l'«esperienza vissuta» come percezione cartesianamente chiara e distinta, basico-strutturale e attuale-puntuale, consistente nel presentificarsi al cospetto della coscienza di un contenuto empirico<sup>30</sup> –, ve ne è un'altra, un'istanza che fu il cardine della filosofia hegeliana, la vera protagonista della *Phänomenologie* come *romanzo della coscienza*: l'*Erfahrung*, l'altro dell'*Erlebnis*, il famigerato *Erlebnis fantasticato*<sup>31</sup>. E' proprio di questa, secondo Benjamin, che l'uomo della modernità difetta: egli manca di «esperienza accumulata», di *Erfahrung* appunto; di esperienza errante (nel duplice senso di sbagliante e vagante), il cui movimento produttivo-conoscitivo è la realizzazione (*Verwirklichung*) della verità del singolo soggetto-personaggio – sempre dativa e per questo perennemente casuale - come questione intimamente, esclusivamente pratica – la verità

dell'*Erfahrung* è così *eine praktische Frage*, con il Marx delle *Thesen*, forgiatrice e comunicatrice di quell'artefatto (*Gemächte*) narrativo-metaforico che ogni esperienza è.

Dunque *esperienza errante*, certo, ma pure *esperienza narrante e narrata*, gioia e ragione di vita dell'*Erzähler*, esperienza del tempo e della durata come narrazione: *Erfahrung* come *mythos* in cui gli eventi della memoria si sedimentano a fermentare, a decantare, per poi ritornare – quando? – come autocoscienza. *Erfahrung* come narrazione poetica allora, ma narrazione trasmessa, racconto-raccontato – come facevano un tempo i *Minnesänger*, gli aedi o i *troubadours* francesi con la grave viella -, in una parola : *sapere della fine per la fine*, apocalittico proprio in quanto narrazione-narrata, perché, con Benjamin, accumulare esperienza è «sapere come andranno a finire le cose»<sup>32</sup>.

E' chiaro allora che proprio di quest'esperienza errante-narrante, storicizzante-storicizzata, si sia consumato l'oblio soprattutto in Dilthey che, coerente con il suo disegno logico-gnoseologico, aggiudica all'*Erlebnis* il carattere della primazia nell'ambito delle *Geisteswissenschaften*.

Come dicevamo, però, Benjamin riesce a schivare questo errore, conferendo all'*Erfahrung* la rilevanza teorica che merita. Per comprendere appieno la contemporaneità è infatti, a suo avviso, fondamentale notare come abbia preso corpo in essa un mortale processo di interruzione fra memoria individuale e collettiva, in cui il valore della tradizione è smarrito, risultando intraducibile; essendo infatti l'*Erfahrung* «un fatto di tradizione», essa è esperienza accumulata proprio perché consistente in «dati accumulati, spesso inconsapevoli, che confluiscono nella memoria»<sup>33</sup>. Il nesso fra passato e presente è però ora spezzato, complici gli orrori della guerra, dall'impossibilità di dire, con gli strumenti forniti dalla cultura tradizionale (*Kultur*), ciò che caratterizza la cultura attuale (*Zivilisation*).

Non v'è più esperienza poiché la discrasia fra memoria collettiva e memoria individuale è giudicata insanabile<sup>34</sup> e, di più, proprio per questa ragione, la creazione di nuova tradizione è resa impossibile. La diagnosi di Benjamin è al contempo spietata e lucidissima: il mondo post Versailles, il pluriverso magmatico della Germania di Weimar, quello del disincantamento storico-mitico-narrativo (*Entzauberung*) della weberiana gabbia d'acciaio capitalistica, le cui opprimenti sbarre devono essere sopportate virilmente (*männlich ertragen*), non potrà che «[appartenere] al repertorio della persona privata isolata in tutti i sensi»<sup>35</sup>, all'uomo dell'esperienza atomistica della proustiana *mémoire involontaire*, in cui il vitale nesso fra presente e passato, vero *poietes* dell'esperienza, è affidato alla vuota, aleatoria giustapposizione non narrativa e priva di intreccio costituita dalla collezione di slegati tasselli evenemenziali (*Erlebnisse*). Ma Benjamin oltre a fornire la diagnosi del nichilismo esperienziale ne delinea anche l'eziologia. Egli infatti utilizzando, con procedimento tipicamente metaforico, il celeberrimo racconto di Poe *The Man of the Crowd* (1840) per mostrare-strutturare la sua tesi<sup>36</sup>, descrive la vita metropolitana - in ciò totalmente in linea con romanzieri come Döblin o Canetti - come caratterizzata dalla modalità esistenziale del «prestissimo» per cui il soggetto è in balia di un «eccessivo accumularsi di impressioni» superficiali che, in quanto tali, assumono la conformazione dello stimolo-urto (*Anstoss*), dello *choc*, dell'*Erlebnis* appunto, non *agito* ma solo «reagi[to]»<sup>37</sup>. Lo stupore scioccante della guerra, seguito dall'impatto alienante della vita metropolitana, del febbrile berciare degli *slogan* commerciali, hanno fatto saltare

il millenario processo di sedimentazione dell'esperienza, annegando il soggetto in un susseguirsi incessante, reversibile di stimoli vuoti e traumatici<sup>38</sup>.

Non resta dunque, all'uomo dell'epoca della compiuta peccaminosità, che reagire il più velocemente possibile agli stimoli, parando nella maniera più efficace gli *choc* di cui è fatto oggetto. Egli si corazza con efficaci stereotipie - ad ogni *Anstoss* la sua immediata e precisa contromossa-parata -, gesti macchinici che lo trasformano nell'ossessione che fu caratteristica prima della poetica dell'*Expressionismus* e poi di quella della *Neue Sachlichkeit*: l'automa.

Lo *choc* per essere debellato-sterilizzato deve quindi ricevere una risposta immediata perché non abbia il tempo di sedimentarsi oltre la soglia della coscienza, diventando così *Erfahrung*, accumulazione disponibile al movimento retrogrado della memoria. Il principio è quello idraulico-economico che regola la topologia psichica per come la teorizza il Freud di *Jenseits des Lustprinzips* (1920), sunteggia infatti Benjamin precisamente questa posizione quando afferma: «presa di coscienza e persistenza di una traccia mnemonica [*mnestische Spur*] sono reciprocamente incompatibili per lo stesso sistema»<sup>39</sup>. L'attività di ciò che Benjamin chiama, con terminologia tutta freudiana, coscienza (*Bewusstsein*) è allora quella di fare da garante al funzionamento dell'apparato psichico proteggendolo-parandolo dagli stimoli eccessivamente traumatici. Dunque l'abitante della metropoli, il fruitore mai pago della società di massa, il reduce della guerra di posizione, ha sviluppato una ipertrofia dello stato vigile-coscienziale che non gli permette la sedimentazione-sviluppo del vissuto come *Erfahrung*.

Ecco allora la *damnatio* dell'uomo moderno per Benjamin: *disporre di un'unica esperienza* (*Erlebnis*), *quella di non avere alcuna esperienza* (*Erfahrung*).

E' interessante a questo punto evidenziare come qui Benjamin sia incredibilmente prossimo alla posizione di Simmel secondo il quale, l'uomo della metropoli, sarebbe caratterizzato da un fenomeno di intensificazione della vita nervosa (*Nervenleben*)<sup>40</sup> inteso come aumento esponenziale di potenza della capacità di dominio del *Verstand*, dell'intelletto operazionale-calcolante<sup>41</sup>.

Ma seguendo su questo punto Simmel-Benjamin si intravede anche il limite dell'argomentazione, in particolare di quella benjaminiana. Egli certo sottolinea l'importanza teoretico-esistenziale dell'*Erfahrung*, proponendo però, a nostro avviso, una posizione ancora insoddisfacente. Insistendo infatti troppo, freudianamente, sulla funzione igienico-sanitaria dell'idraulica coscienziale che, per la sopravvivenza-sussistenza dell'apparato psichico, converte l'*Anstoss* in *Erlebnis* sterilizzato relegandolo nella sfera della neutralità evenemenziale indisponibile al lavoro mnestico, egli spalanca un progressivo, insanabile iato - «Siamo divenuti poveri, abbiamo ceduto un pezzo dopo l'altro dell'eredità umana»<sup>42</sup> - fra *Verstand*, con relativo contenuto-puntuazione (*Erlebnis*), e inconscio (*Unbewusste*), luogo di sedimentazione dell'esperienza accumulata (*Erfahrung*). L'impossibilità dell'accumulo esperienziale e dunque la difficoltà attraverso il linguaggio (verbale, artistico ecc.) ad elaborare i vissuti del singolo mediandoli tramite la sedimentazione simbolico-culturale della memoria collettiva è, allora, frutto di questa *Spaltung* fra *Verstand* e *Unbewusste* o, più precisamente, fra *Erlebnis* ed *Erfahrung*.

E sarà proprio su questo terreno teorico, su questo darsi delle due istanze esperienziali come polarità inconciliabili, che si innesterà la posizione di Agamben che, rideclinando il teorema



benjaminiano (serbandone però la posizione di fondo), scriverà: «Ogni discorso sull'esperienza deve partire oggi dalla constatazione che essa non è più qualcosa che ci sia ancora dato di fare»<sup>43</sup>. Analizzeremo ora, considerando la posizione canettiana, la messa in discussione di questo presunto iato fra *Erlebnis* ed *Erfahrung* e come, di conseguenza, l'esperienza possa esser *salvata*.

### 3. Dialettica dell'esperienza ed esperienza della dialettica: Elias Canetti.

Chi ben intuì che la questione dell'esperienza non è legata alla spiegazione (*Erklären*), all'aprire dispiegante e partizionante delle *Naturwissenschaften* e alla tensione universalizzante delle windelbandiane Scienze nomotetiche, ma invece alla comprensione (*Verstehen*) esistenziale che, invece di dissezionare-misurare il *Körper-Object* per aprirne e leggerne l'ossificazione che esso significa, avvolge e s'involge, nel suo riavvolgersi ricorrente e ritornante (*Abenteuer*) come esperienza accumulata (*Erfahrung*), fu Elias Canetti.

Ma quest'*ermeneutica della Verstandnis*, elemento precipuo della sua poetica, sorge e si sviluppa – qui il Canetti indigesto, maledetto, *Dichter* capace di «dire il terribile»<sup>44</sup> – all'ombra di un'inquietante *Urszene*, dall'estetica, ancora una volta, tutta espressionista: quella della mutilazione, colta nel suo darsi affascinante e terribile. Seguiamo qui l'intuizione di uno dei più acuti lettori di Canetti, Youssef Ishaghpour, che nota come «l'apprendimento della lingua, della lettura e del compimento della scrittura», tematica cardinale, al centro dei primi due volumi della monumentale autobiografia, sia avvenuto nello spazio fondato-delimitato da «due immagini di mutilazione»<sup>45</sup>.

La prima appartiene ai tempi remoti dell'infanzia dello scrittore, al 1907 circa, e ha come idillico sfondo una pensione di Karlsbad ove il bambino è in villeggiatura con madre, padre e bambinaia di quindici anni. Lo spasimante della tata bulgara, per costringere il bambino a non far parola della *liaison* con la ragazza, minaccia ogni mattina il piccolo che, se non manterrà il segreto, avrà la lingua tagliata di netto<sup>46</sup>. Tale evento avrà forti ripercussioni sulla posizione estetica canettiana, tanto che la prima riga del primo libro dell'autobiografia sarà rappresentata dall'icastica asserzione: «il mio più lontano ricordo è intinto di rosso». Ma nell'economia della nostra trattazione riveste maggior interesse porre mente alla seconda mutilazione, per seguire il modello suggerito da Ishaghpour, e per far ciò bisogna trasferirsi a Francoforte, attraversare il Meno e giungere allo *Städelsches Kunstinstitut*, non senza prima aver contemplato il fiume, poi la città, e respirato profondamente «per trovare il coraggio di affrontare la cosa terribile» che lì ci attende<sup>47</sup>.

Ciò che ad un tempo «spaventava», «torturava» e «incatenava» in maniera inestricabile il giovane Canetti è un quadro di Rembrandt: *Sansone accecato dai Filistei*<sup>48</sup>. Il quadro narra, squarciato da una luce dorata che investe il protagonista e il suo «dolore folle», della sopraffazione dell'eroe da parte degli scheranani di Dalila e il conseguente, atroce accecamento – «l'alabarda attraversa metà del quadro, è la minaccia dell'accecamento che sarà ripetuto»<sup>49</sup>. Dalila, sul fondo del dipinto, domina col suo sguardo carico di trionfo e tensione omicida - la sua volontà «muove l'intera scena» -, mentre fugge con in pugno la forza del giudice biblico, fino a quel momento invito<sup>50</sup>.

Ciò che turba Canetti è presto detto: «l'accecamento vuol essere visto, e chi lo ha visto una volta sa per sempre che cosa vuol dire, e dovunque si trovi continua a vederlo»<sup>51</sup> e conclude, poco più avanti, laconico: «Questo quadro, di fronte al quale ho sostato tante volte, mi ha insegnato cos'è

l'odio»<sup>52</sup>. Odio che Elias provò presto, forse sin troppo, quando tentò di uccidere con la scure dell'«armeno triste»<sup>53</sup> l'impertinente cugina Laurica che non voleva fargli vedere «la scrittura»<sup>54</sup> vergata sui suoi quaderni. Ma aver vissuto questo, aggiunge, «non significa ancora sapere ciò che si è provato», per comprenderlo appieno (*verstehen*), per riconoscerlo davvero, «occorre che esso appaia davanti ai nostri occhi, ma *in altri*»<sup>55</sup>.

Qui Canetti compie un passo capitale: lungi dall'appoggiare e tanto meno proporre una teoria della conoscenza di matrice gnoseologica alla maniera della classica *Erkenntnislehre*, egli propende verso una modalità *altra* di conoscenza della realtà, che scavalchi ogni fardello trascendental-categoriale capace soltanto di imbrigliare il fluire dell'esperienza diretta – «Jedes Erlebnis ist in sich selbst ein Fluss des Werdens»<sup>56</sup> –, utilizzando un particolare *medium* iconico-metaforico: «l'immagine come strumento di conoscenza, estranea sia alla descrizione empirica o positivista sia alla teorizzazione concettuale»<sup>57</sup>. Molte dunque sono le vie che si offrono all'errare del poeta: «una via verso la realtà, infatti, passa attraverso le *immagini* [Bilder]», ma solo essa è per Canetti la strada maestra per possedere il reale: «Non credo ne esista una migliore»<sup>58</sup>.

Ma che cosa *comporta* questa *immagologia*, come ci piacerebbe chiamarla, questo sapere delle immagini, quest'euristica metaforica?<sup>59</sup>

L'immagine, essendo il ciò-che-non-muta, è l'ancorarsi momentaneo del flusso esperienziale che prima giaceva sopito, è il luogo ove l'*Erfahrung* si raggruma e per un po' resta e ri-vive<sup>60</sup>: è così che «riusciamo a far riaffiorare ciò che muta perennemente»<sup>61</sup>. Essa è dunque il catalizzatore-fondatore del reale: «*Reale* diventa soltanto ciò che riconosciamo perché già lo abbiamo vissuto. Prima esso giace in noi, senza che possiamo nominarlo, poi improvvisamente si erge come immagine, e allora ciò che è accaduto agli altri prende corpo in noi come ricordo»<sup>62</sup>.

L'immagine, nella sua totale immobilità iconica, si rivela allora come il luogo della forsennata ridda del ricordo, come *spazio d'emergenza* del ricordo innominato-accumulato avente la propria intima condizione di possibilità, che è condizione del proprio apparire ritornante, nell'alterità totale della pre-figurazione *altra* fatta da altri<sup>63</sup>. Se non ci fosse quella pre-figurazione che l'immagine è l'*Erfahrung* sarebbe destinata a restare irrapresentata.

Il dipinto (*Bild*) è allora il cristallizzarsi-fermarsi di ciò che nella nostra avventura esperienziale (*Bildung*) è dapprima stato intuito-immagazzinato come realtà (ma come realtà mancante dell'essere, realtà che deve essere portata ad essere); esso è dunque l'anello di congiunzione-mediazione (*Bindeglied*) che lega l'*Erlebnis* all'*Erfahrung*. L'*Erlebnis* è infatti, tramite la sua valenza estetico-percettiva, l'attivatore dell'immagine che, così attivata, chiama a sé il mettersi-in-marcia dell'*Erfahrung* dal suo fondo inconscio-indistinto alla volta della cristallizzazione che di sé riluce<sup>64</sup>. Dunque senza il vissuto-puntuazione dell'*Erlebnis* che muove-vivifica il *tableau* – «l'immagine ha bisogno della *nostra* esperienza, per destarsi»<sup>65</sup> –, l'*Erfahrung* non potrebbe essere attivata e non potrebbe ritornare, venendo alla visione, nel totalmente altro, che si rivela così lo stesso – lo stesso del mio ricordo-esperienza –, che l'immagine è<sup>66</sup>.

Merito decisivo allora dell'*immagologia canettiana* è quello d'introdurre l'elemento storico-temporale nella struttura dell'esperienza: lo storico è infatti il *negativo* – nel senso dell'irruzione che sfonda l'essere puramente servile-strumentale dell'empiria (*Zuhandensein*) per cui l'ente-esistente non è che

attrezzo (*Zeug*) – che agisce all'interno dell'esperienza e che prende corpo attraverso la potenza dell'immagine, facendo di essa la negatività positivamente significante-significata.

Il negativo (*Erfahrung*), movimento errante (*Abenteuer*), non ha però la propria essenza in questo fissarsi-stabilirsi, esso è infatti l'avventurarsi incessante e sempre ritornante che di volta in volta torna a sedimentarsi inconsciamente, per produrre poi, di nuovo, la possibilità di future esperienze. L'esperienza è infatti circolare e sempre ritornante su se stessa nel corso del tempo, essa non può vivere di una sola immagine poiché «forte si sente colui che trova le *immagini* di cui la sua esperienza ha bisogno»<sup>67</sup>. Canetti riscopre dunque una temporalità non spazializzata nell'esternalizzazione-discriminazione coltivando, sulla scia di Bergson e diremmo oltre di esso, con acribia, *raccontandola*, l'esperienza come *durée*, come continuità che ha la propria condizione di esistenza nel riconoscere se stessi in ciò che è altro, delineando lo storico come *mythos-metamorfo* ovvero come movimento continuo, *evoluzione creatrice* (*Évolution créatrice*), dell'esperienza dell'identità come negazione<sup>68</sup>. Egli dunque oltre ad essere pensatore *storico* è prima di tutto pensatore squisitamente *dialettico* che, pensando la determinazione come negazione (*Omnis determinatio est negatio*), pone la negazione di per sé relazionata-relazionantesi.

La struttura tensionale della realtà è per lui allora rappresentata dalla contraddizione-relazione, che è l'essere del negativo, fra un'*immediatezza-mediata* (*Erlebnis*) – la percezione estetico-puntuale dell'immagine (*Bild*) mediata dal sopravvenire dell'esperienza accumulata - e una *mediatezza-immediata* (*Erfahrung*) – la traccia mnestica (*mnestische Spur*) che, eccedenza non ordinata del conosciuto dapprima sopita e mediata dal suo viaggiare incessante e dall'inconscio fermentare, si mostra *all'istante*, alla presenza dell'immagine, come ricordo-rammemorato.

Quello dell'*immagologia storico-dialettica* risulta allora essere un darsi polare (tesi-antitesi) insintetizzabile: la relazione (l'esperienza) non è dunque frutto del superamento di tesi (*Erlebnis*) – l'alterità immediata che chiama l'altra alterità mediata - e antitesi (*Erfahrung*) – l'altra alterità mediata chiamata dall'alterità immediata - in una sintesi che le comprende e in cui si compie-dispiega il loro comporsi-opporsi, ma è sintesi essa stessa, sintesi nella/della doppiezza della negazione. E' dunque nella *negatività produttiva* della relazione che risiede il vigore genitale della creazione del rapporto fra relati che mai sussistono come irrelati ma, essi stessi, come relazione di una doppia negazione in cui la stessa tesi è un'antitesi rispetto all'antitesi che diventa tesi.

*Erfahrung* ed *Erlebnis* sono dunque il costante darsi dello stesso che solo il gesto partizionante dell'intelletto astratto può cogliere distinto: per esso l'*Erlebnis* è la considerazione dell'isolamento dell'impatto immediato della realtà sul soggetto, l'*Erfahrung* è al contrario la realtà che da immediata si è fatta mediata per l'operare-sedimentare inconscio. Il gesto a-dialettico espunge così la mediazione (*Vermittlung*) che la relazione è, ghiacciandone la *Bewegung*, considerando la *Vermittlung* la debole prerogativa di un unico termine, l'*Erfahrung*. Esso dimentica la reciproca relazione-mediazione dei relati-mai-irrelati, spegnendo il loro movimento che è di per sé reciproco attraversamento<sup>69</sup>.

Possiamo allora qui osservare sia il *generatore* e il *rivelatore* dell'*immagologia*, ma pure, più in generale, l'anima della *prassi scrittoria* canettiana: l'opposizionalità della relazione reciprocante-reciprocata (*Wechselbeziehung*), cuore pulsante della *dialettica relazionale*<sup>70</sup>. Essa infatti rappresentando il metamorfico, ovvero lo storico, come movimento dell'esperienza dell'identità come negazione e

dunque es-ponendo il metamorfizzarsi come lavoro-svolgimento all'interno della logica polivalente della *Wechselbeziehung*, permette il disinnescamento del mortifero meccanismo feticistico-escludente della logica identitaria, e per ciò *paranoica*, fondativa di ogni potere - quella logica aristotelica, binario-sequenziale, a cui «ogni molteplicità è sospetta»<sup>71</sup>, che farà dire ad un Canetti al limite della disperazione (siamo nel pieno del fosco 1944): «Il numero Uno ci ha catturato e ora siamo per sempre in sua balia»<sup>72</sup>.

Solo vivendo allora nello sprigionarsi e avvilupparsi della relazione negativa, assecondando la sua supererogatoria negatività produttiva, liberando le metamorfosi che l'uomo è, perdendosi incessantemente in esse per ritrovarsi nell'altro come altro dello stesso, è possibile raggiungere quella terra, così reale e al contempo fatata, liminare perché estranea agli oppressivi processi del potere, che è *la provincia dell'uomo*. Essa è il luogo (*Ort*) della dialettica, l'abitabile per eccellenza ove la morsa dell'Uno è nulla, luogo del conflitto infinito, tensionale e creatore.

Essa è la casa delle metamorfosi, patria dell'uomo libero, *libero di essere la sua esperienza (Erlebnis-Erfahrung)*, se è vero che «la parola libertà» – così in quel frammento del 1942 che, diremmo programmaticamente, apre *Die Provinz des Menschen* – «serve a sperimentare» la «tensione» più importante, quella per cui «l'uomo vuole sempre andare *via*, e se il luogo dove si vuole andare non ha nome, se è indefinito, senza confini, allora lo si chiama libertà»<sup>73</sup>.

## Note

<sup>1</sup> A.A.V.V., *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, Rowohlt, Berlin 1920.

<sup>2</sup> L. MITTNER, *L'espressionismo*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 10. Sulla Weltanschauung dell'espressionismo resta a nostro parere ancora validissimo G. LUKÁCS, «Grösse und Verfall» des Expressionismus, in «Internationale Literatur», n. 1 (1934); cfr. poi i documentatissimi G. PERKINS, *Contemporary Theory of Expressionism*, Herbert Lang, Frankfurt a. M. 1974, C. EYKMAN, *Denk- und Stilformen des Expressionismus*, Francke Verlag, München 1974 e W. ROTHE, *Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1977. Fondamentali poi per la vivida descrizione dei protagonisti dell'avanguardia sono i due volumi dell'autobiografia di E. CANETTI, *Die Fackel in Ohr. Lebensgeschichte (1921-1931)*, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1980, trad. it., *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Adelphi, Milano 2013 e *Das Augenspiel. Lebensgeschichte (1931-1937)*, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1985, trad. it., *Il gioco degli occhi. Storia di una vita (1931-1937)*, Adelphi, Milano 2009.

<sup>3</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows (1937)*, trad. it., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov in Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014, p. 247.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 247.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>7</sup> L'espressione è in H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1960, trad. it., *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2014, p. 153.

<sup>8</sup> «Ciò che è nuovo, è la domanda relativa alla struttura-costruzione della proposizione ed è una domanda urgente: perché esprimiamo qualcosa?».

<sup>9</sup> Come è artificioso separare nettamente le tecniche figurative dell' *Urschrei* e dell'astrattismo geometrizzante, pure è avventato porre in maniera esagerata l'accento sulla dicotomia attivisti-eternisti, colpevole di non far risaltare adeguatamente l'infuocata ambizione di critica ideologico-politica che attraversa entrambe le presunte fazioni (ciò è stato sostenuto bene da G. G. LUKÁCS in "Grösse und Verfall" des Expressionismus, art. cit.). L'espressionismo fu infatti, a nostro parere, sempre attivista, sempre impegnato e teso ad una trasformazione critico-prassistica dell'esistente, rappresentando esso una possibile declinazione della rivolta della «coscienza infelice borghese» (traiamo quest'ultimo concetto da D. FUSARO, *Minima Mercatalia. Filosofia e capitalismo*, Bompiani, Milano 2014, pp. 274-288).

<sup>10</sup> L. MITTNER, *L'espressionismo*, cit., p. 42.

<sup>11</sup> «Oh, che noi siamo TU l'uno all'altro, / [...] / ecco quel che ci unisce».

<sup>12</sup> «Ogni Tu come me dice: Io».

<sup>13</sup> L. MITTNER, *L'espressionismo*, cit., p. 44.

<sup>14</sup> «Ma al di sopra di ogni altra parola / Ti annuncio, uomo: noi siamo!».

<sup>15</sup> «Esa (profondamente piegata): "Tu Io Te Me (alza lo sguardo con occhi che fissano lontani enigmi) Noi!».

<sup>16</sup> «Il morire cresce / il [suo] venire / Urla! / Profondamente / Ammutoliamo / Noi».

<sup>17</sup> L. MITTNER, *L'espressionismo*, cit., p. 48.

<sup>18</sup> Cfr. C. HESELHAUS, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll: die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, Bagel, Düsseldorf 1961, pp. 288 e 310-313.

<sup>19</sup> H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, cit., p. 145.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>26</sup> «C'è un passo in Simmel, in cui egli rileva che ogni Erlebnis ha qualcosa dell'avventura [in *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays del 1911*], H. G. GADAMER, *Verità e Metodo*, cit., p. 163.

<sup>27</sup> Anche a fronte di quanto esporrà sull'esperienza ermeneutica come Erfahrung nel secondo paragrafo del capitolo terzo – «Analyse des wirkungsgeschichtlichen Bewusstseins» – della sezione seconda della seconda parte di *Wahrheit und Methode*.

<sup>28</sup> H. G. GADAMER, *Verità e Metodo*, cit., p. 715.

<sup>29</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Über einige Motive bei Baudelaire (1939)*, trad. it., *Di alcuni motivi in Baudelaire in Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1976.

<sup>30</sup> L'Erlebnis nell'accezione benjaminiana di «esperienza vissuta» non va confuso con il vissuto dell'evento, inteso come aprirsi pieno-compiuto delle risonanze dell'accaduto in chi lo ha patito-agito. Il senso qui usato vede l'Erlebnis piuttosto come un vivere la datività dell'accadere esclusivamente a livello dell'attenzione consapevole: l'«esperienza vissuta» benjaminiana è dunque, in questo senso, sovrapponibile all'Erlebnis diltheyano.

<sup>31</sup> «L'Erfahrung [...] è il divenire di ciò che lo Spirito è in sè», G. W. F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, Goebhardt, Bamberg und Würzburg 1807, trad. it., *Fenomenologia dello Spirito*, Bompiani, Milano 2008, p. 1053.

<sup>32</sup> W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi...*, cit., p. 235. Sul nesso fra apocalittica e narrazione cfr. A. TAGLIAPIETRA, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Il Mulino, Bologna 2010; F. KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press 1966, trad. it., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972.

<sup>33</sup> W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi...*, cit., p. 88.

<sup>34</sup> «Dove c'è esperienza nel senso proprio del termine, determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo» (W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi...*, cit., p. 91).

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire in Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014, pp. 105-106.

<sup>37</sup> F. NIETZSCHE, *Opere* (vol. VII, 2), Adelphi, Milano 1964 ss., pp. 114-115.

<sup>38</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire in Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1976, p. 107. Esplicativa è la metafora guerresca secondo la quale le «contrazioni in rapida successione» degli choc metropolitani sono paragonabili ai «colpi di una batteria» (*Ibidem*).

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 92. Ciò che viene vissuto in maniera cosciente è allora per ciò stesso reso automaticamente indisponibile al lavoro associativo alla base dell'Erfahrung.

<sup>40</sup> Cfr. G. SIMMEL, *Die Grossstädte und das Geistesleben*, Petermann, Dresden 1903, trad. it., *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma 1995.

<sup>41</sup> Il rilievo di tale nesso è ben colto da Massimo Cacciari: «il rapporto fra choc ed Erlebnis, sul quale Benjamin fonda la propria analisi, discende direttamente da quello simmeliano tra Nervenleben e Verstand. La minaccia del trauma implicita nello choc viene controllata e parata dalla coscienza» (*Id.*, *Note sulla dialettica del negativo nel tempo della metropoli*, in «Angelus Novus», n. 21 [1971], p. 13).

<sup>42</sup> W. BENJAMIN, *Erfahrung und Armut* (1933), trad. it., *Esperienza e povertà in Aa. Vv.*, Critica e Storia, Cluva Libreria Editrice, Venezia 1980, p. 208.

<sup>43</sup> G. AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001, p. 5.

<sup>44</sup> E. CANETTI, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Carl Hanser Verlag, München 1973, trad. it., *La provincia dell'uomo*, in *ID.*, *Opere* (Vol. I), Bompiani, Milano 1990, p. 1838.

<sup>45</sup> Y. ISHAGHPOUR, *Elias Canetti. Métamorphose et identité. La différence*, Paris 1990, trad. it., *Elias Canetti. Metamorfosi e identità*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 182-183.

<sup>46</sup> Cfr. E. CANETTI, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Carl Hanser Verlag, München 1977, trad. it., *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Adelphi, Milano 2013, «Parte prima: Rustschuk (1905-1911)», §1: «Il mio più lontano ricordo?».

<sup>47</sup> E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 124.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>53</sup> E. CANETTI, *La lingua salvata*, cit., p. 24.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>55</sup> E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 126. *Corsivo nostro*.

<sup>56</sup> E. HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (1913) in *Husserliana. Gesammelte Werke* (vol. III/1), M. Nijhoff, Den Haag/ Dordrecht/Boston/Lancaster 1950, p. 149.

<sup>57</sup> Y. ISHAGHPOUR, *Elias Canetti*, op. cit., p. 180-181.

<sup>58</sup> E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 121.

<sup>59</sup> L'immagologia, dal nostro punto di vista, rappresenta il coerente sviluppo della poetica canettiana come ermeneutica della Verstandnis. L'immagine (Bild) ha in essa una valenza esistenziale e non logico-cognitiva essendo, secondo la grammatica wittgensteiniana, una metaforica «übersichtliche Darstellung», una «rappresentazione perspicua» (cfr. L.

WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, 1953, trad. it., *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999, § 122 p. 69). Essa non può essere oggetto di dimostrazione poiché il suo tratto non è quello dello spiegare (Erklären) ma quello del solo indicare (zeigen) ostensivo, pregnante e creatore. Il pensiero figurale opera dunque il riempimento dell'intenzione (Erfüllung der Intention), che è il di-segnarsi nel soggetto della realtà come immagine fruita-immaginata, tramite una logica altra, quella ante-predicativa dell'intuizione estetica che, passando per la via del non-tetico, giunge al possesso-comprensione dell'assolutamente-tetico dell'effettualità empirica (Wirklichkeit). Senza la Pala di Isenheim di Grünewald, vista dal giovane Elias al Musée d'Unterlinden di Colmar, o senza *La parabola dei ciechi* e *Il trionfo della morte* di Brueghel, conosciuti per la prima volta «in quella meravigliosa pinacoteca, che oggi non esiste più [nel Palazzo Liechtenstein di Vienna]» (E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 122) o senza il *Giudizio universale* di Hieronymus Bosch, un'opera come *l'Auto da fé* sarebbe mai potuta venire alla luce?

<sup>60</sup> «Allora l'esperienza si ferma, e la guardiamo in faccia», E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 122.

<sup>61</sup> Ivi, p. 121.

<sup>62</sup> Ivi, p. 126.

<sup>63</sup> Cfr. Ivi, p. 122.

<sup>64</sup> La cristallizzazione rilucente, l'immagine, è dunque quella forma della metamorfosi che nel suo mantenere e ottenere (erhalten) la visione dell'Erfahrung al contempo la chiarisce e la illumina (erhellen).

<sup>65</sup> E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 122.

<sup>66</sup> Lo svincolarsi dell'Erlebnis dalle pastoie logico-gnoseologiche verso il «movimento anticartesiano» (H. G. GADAMER, *Verità e Metodo*, cit., p. 161) che tramuta il semplice rappresentare del quadro in esperienza ricettivo-comunicativa capace di rammemorare l'Erfahrung sopita è dovuto alla sua caratteristica eminentemente estetica e dunque legata al principio del metaforico e non a quello ieratico-allegorico o demotico-descrittivo (cfr. H. R. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 2 voll., Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982, trad. it., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1987-88).

<sup>67</sup> E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 122. Corsivo nostro. Un'unica immagine infatti farebbe «violenza a chi la possiede», rappresentando un mortale divieto alla metamorfosi (Ibidem).

<sup>68</sup> Canetti, sotto questo rispetto, sembra essere totalmente in linea con l'acquisto bergsoniano (che fu pure heideggeriano) secondo il quale accanto al tempo della pura esteriorità spazializzata, al cosiddetto «spazio-tempo», che l'io si rappresenta falsamente come temporalità omogeneo-lineare sulla scorta degli assunti dalla metafisica classica – in Aristotele (*Fisica*, IV, 11, 219b) il tempo ( $\chi\rho\nu\nu\omicron\nu\omicron\varsigma$ ) è infatti «il numero del movimento secondo il prima e il poi» e per Platone (*Timeo*, 37d) l'«immagine mobile dell'eterno» –, ne esisterebbe un altro, un tempo della «pura durata», della profondità qualitativa e fusionale del processo evolutivo creatore, dominato dal negativo del non-identico. Ed è esattamente partendo dall'intuizione sulla durée che, a nostro parere, si consuma il superamento e la radicalizzazione di Bergson in Canetti, comprendendo quest'ultimo come l'unica modalità rappresentativa in grado di rendere fecondo e visibile-comunicabile l'acquisto della cellula teorica bergsoniana sia quella, ricoeurariamente, della narritività.

<sup>69</sup> Il pensiero metonimico, a-dialettico, non coglie dunque il muoversi-compenetrarsi che caratterizza l'intera costruzione esperienziale. Esso non valorizza il negativo, che è l'esigenza della mediazione nell'atropo/con l'altro e che caratterizza la relazione come doppia negazione. Il negativo è allora il reciproco compiersi-chiamarsi delle polarità della dialettica esperienziale. Se le polarità fossero bastevoli in se stesse, se non fossero complementari, il sistema sarebbe fermo e tutto tacerebbe. Per descrivere il rapporto fra Erfahrung ed Erlebnis noi useremmo, allora, il termine di opposizionalità e non di oppositività, intendendo con ciò che i due termini non sono opposti e irrelati, nel senso di reciprocamente escludentisi (oppositività), ma opposti che a vicenda si includono-accolgono, impossibili a sussistere fuori da questa dialettica che essi stessi fondano (opposizionalità).

<sup>70</sup> Traiamo la nozione di Wechselbeziehung da Paul Natorp, al quale deve la sua nascita. Essa trova la sua esposizione teorica in due testi in particolare, l'Einleitung in die Psychologie nach kritischer Methode del 1888 e l'Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode del 1912.

<sup>71</sup> E. CANETTI, Masse und Macht, Claassen Verlag, Hamburg 1960, trad. it., Massa e Potere, Adelphi, Milano 2015, p. 458.

<sup>72</sup> E. CANETTI, La provincia dell'uomo, in Id., Opere, cit., p. 1666.

<sup>73</sup> Ivi, p. 1599. Il corsivo per «sperimentare» è nostro, l'altro di Canetti.