

Juliana P. Perez

SINTESI CREATIVA:
SUL RAPPORTO TRA LETTERATURA E CONOSCENZA

Abstract

This article suggests the idea of a “creative synthesis” to describe the complex relationship between literature and knowledge. The first part of the article summarizes and discusses some paradigmatic positions on this problem, emphasizing literature’s capacity to articulate non-propositional experiences. The second part shows that the very idea that literature offers a specific knowledge is developed from the idea of autonomy of literature in the 18th century. Finally, the third part aims to describe the specificity of literary knowledge as a “creative synthesis.”

1. Letteratura e conoscenza: posizioni paradigmatiche, un consenso e una prima tesi

Letteratura come forma di conoscenza, “epistemologia letteraria”¹, conoscenza poetica, conoscenza letteraria: non è semplice trovare un'espressione per designare il rapporto che intercorre tra quella che oggi chiamiamo letteratura e la possibilità di conoscenza (nel senso di *Erkenntnis*). Dal diciottesimo secolo in poi, non pochi scrittori di area tedesca stabiliscono un nesso tra il processo di scrittura e lettura e la possibilità di comprendere meglio la realtà. Per quanto concerne la critica filosofica, molti studiosi preferirebbero indirizzare la ricerca sul rapporto tra la letteratura e i cosiddetti “saperi” (*Literatur und Wissen*); in ambito neuro-scientifico, invece, l'interrogazione verte sull'ausilio di linee di studio provenienti da ambiti disciplinari differenti.

Per quanto riguarda la possibilità di «produzione o mediazione di conoscenza» («*Gewinnung und Vermittlung von Erkenntnis*»), come scrive Christiane Schildknecht², è possibile rinvenire nel dibattito inerente a tale tema quattro differenti modelli di argomentazione. È interessante osservare questi modelli, prima di pensare al rapporto tra lettura e scrittura nei termini di una “sintesi”. Schildknecht³ identifica infatti dei paradigmi ricorrenti nella discussione filosofica sul problema: i) il modello platonico disgiuntivo (*platonisches Disjunktionsmodell*); ii) la tesi disgiuntiva nietzscheana (*nietzscheanische*

¹ Cfr. C. KOHLROSS, *Die poetische Erkundung der wirklichen Welt. Literarische Epistemologie (1800-2000)*, Transcript, Bielefeld 2010.

² Cfr. C. SCHILDKNECHT-D. TEICHERT, *Einleitung*, in IDD. *Philosophie in Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, pp. 11-18.

³ Cfr. *Ibidem*, pp. 11-16.

Diskunktionsthese); iii) il modello della complementarità (*Komplementaritätsthese*); iv) il modello di dissoluzione dei limiti (*Entgrenzungsmo­dell*).

Sotto il modello platonico disgiuntivo vengono raccolte le posizioni che non ammettono rapporti tra ambito letterario ed epistemologico. In tal modo, tuttavia, le questioni inerenti la conoscenza vengono ascritte al solo ambito filosofico e la letteratura non può rivendicare nessuna pretesa di veridicità. Secondo Schildknecht, invece, la tesi di matrice nietzscheana è nettamente opposta visto che gli orizzonti ed esperienze “libertari” aperti dalla letteratura sarebbero più rilevanti della ricerca filosofica, fuorviante e ingannevole, sulla verità. La terza tesi, ovvero il modello della complementarità, avanza l’ipotesi che letteratura e filosofia si completino e ad ognuna sia riservata una forma specifica (e legittima) di conoscenza⁴ – con ragione Schildknecht osserva, però, che una “competizione” tra letteratura e filosofia può accadere anche fra i “complementaristi”, nei casi in cui uno dei due ambiti venga considerato “migliore” o “più alto”, come per esempio in Schelling o Heidegger. L’ultimo modello, improntato sulla cancellazione dei limiti tra le due, è basato sull’idea che gli aspetti letterari della filosofia (narratività, stile, linguaggio metaforico, ecc.) concorrano a determinarne anche la natura: in fondo esisterebbe solo la letteratura, e la filosofia non sarebbe altro che una delle sue forme.

Sebbene tutte le posizioni presentino dei limiti strutturali, ciononostante i quattro modelli esemplificano adeguatamente i diversi studi incentrati sul rapporto tra letteratura e conoscenza. Molti di essi dipendono sicuramente dal valore che si attribuisce a definizioni quali “conoscenza” (*Erkenntnis*) o “sapere” (*Wissen*)⁵, ma è anche importante osservare che, in altri casi, peso strutturale viene dato allo stesso lettore e alle sue

⁴ Ad esempio: «Il pensiero fondamentale di queste riflessioni è [...] il riconoscimento di diverse forme di conoscenza, che non stanno in conflitto l’una con l’altra, ma che si completano. L’obiettivo perseguito è la giustificazione della complementarità delle forme di conoscenza in connessione con un’analisi delle sue forme di rappresentazione». («Der Grundgedanke der folgenden Überlegungen ist [...] die Anerkennung unterschiedlicher Erkenntnisformen, die nicht miteinander in Widerstreit liegen, sondern einander ergänzen. Das angestrebte Ziel ist die Begründung einer Komplementarität der Erkenntnisformen in Verbindung mit einer Analyse ihrer Darstellungsformen»); G. GABRIEL, *Erkenntnis*, De Gruyter, Berlin 2015, p. 2).

⁵ Sulla scelta del termine “sapere” in luogo di “conoscenza” vi è una ampia letteratura critica. Infatti, a un primo sguardo, sembra essere più semplice tralasciare il complesso tema della “conoscenza” e lavorare con una nozione più “concreta”. Tuttavia emergono presto altri problemi: Yvonne Wübben cerca di delineare anche in tal caso tre tendenze principali della critica: il sapere *nella* letteratura, il sapere *come* letteratura e il sapere *della* letteratura (cfr. Y. WÜBBEN, *Ansätze*, in R. BORGARDS-H. NEUMEYER-N. PETHES-Y. WÜBBEN, *Literatur und Wissen: ein interdisziplinäres Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2013, pp. 5-15). Prima di lei, Carlos Spoerhase e Luz Dannenberg avevano scritto nel 2011 a proposito della *prima* tendenza, “sapere nella letteratura”, un significativo articolo: cfr. L. DANNEBERG-C. SPOERHASE, *Wissen in Literatur als Herausforderung einer Pragmatik von Wissensüberschreibungen: Sechs Problemfelder, sechs Fragen und Zwölf Thesen*, in T. KÖPPE (a cura di), *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodologische Zugänge*, De Gruyter, Berlin-New York 2011, pp. 29-76. E anche Tilmann Köppe ha descritto in forma abbastanza convincente “campi di ricerca” possibili sul tema “letteratura e sapere”. Questi esempi lasciano intravedere che, anche con un termine forse non così “caricato” filosoficamente come “conoscenza”, la questione non è di facile soluzione. Cfr. T. KÖPPE, *Literatur und Wissen: Zur Strukturierung des Forschungsfeldes und seiner Kontroverse*, in ID., *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodologische Zugänge*, ed. cit., pp. 1-28.

possibilità di scansione del testo letterario, le cui doti pedagogiche ed epistemologiche possono venir comparate ad una “fonte” di conoscenza⁶; oppure, si vedano le analisi provenienti dal campo delle neuroscienze, nelle quali ci si chiede quale parte del cervello si attiva ogniqualvolta un individuo legge un testo letterario⁷.

Nonostante i vari indirizzi, vi è un punto sul quale convergono i diversi approcci: il linguaggio filosofico non è il più adeguato per spiegare la forma di conoscenza offerta dalla letteratura.

«La qualità specifica della conoscenza poetica non dovrebbe essere dedotta delle forme di processi di comprensione concettuali delle scienze, quando si investiga la particolarità del poetico. Se accade questo, la metafora poetica sarà facilmente caratterizzata come meno chiara e netta in paragone con il concetto scientifico. Un tale rapporto di derivazione della *cognitio inferior* poetica dalla *cognitio superior* scientifica (teologica, filosofica, scientifico-positiva) è però profondamente radicata nella tradizione occidentale e istituzionalizzata nell'estetica filosofica dal secolo XVIII in poi. L'idea di una forma “entusiastica” di produzione da parte del poeta ha contribuito considerevolmente a definire il valore di conoscenza della poesia come *inferiore*, una forma non ancora concettualmente chiara del conoscere: un ordine cosmico la cui efficacia è attestabile dalla distinzione di *mythos* e *logos* fino ad oggi nella filosofia e negli studi letterari. L'inverso, il tentativo di derivare il concetto dalla metafora poetica, ha anche una lunga tradizione. [...] In questa prospettiva il concetto appare spesso come deficitario in confronto alla metafora poetica, e il processo di restringimento concettuale dell'uso linguistico appare come perdita crescente di contenuto di realtà [*Welthaltigkeit*] e di esperienza originale»⁸.

Con argomenti analoghi, autori come Bowman, Gibson e Gabriel propongono di trattare la forma di conoscenza della letteratura come “non proposizionale” – sebbene nei testi letterari si trovino anche delle proposizioni⁹. Così riassume Gellhaus in un altro studio sul tema:

⁶ Cfr. T. KÖPPE, *Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke*, Mentis, Paderborn 2008, p. 11.

⁷ Cfr. il sito del Max Planck Institute for Empirical Aesthetics: https://www.mpg.de/6971390/empirische_aesthetik (ultimo controllo: 25/04/2018); non l'unico, ma forse il più avanzato istituto di ricerca su questi temi.

⁸ A. GELLHAUS, *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, Fink, München 1995, p. 17 («Die spezifische Qualität der poetischen Erkenntnis sollte nicht von Formen begrifflicher Verstehensprozesse in den Wissenschaften abgeleitet werden, wenn man der Eigenart des Poetischen nachfragt. Geschieht dies, wird die poetische Metapher gegenüber dem wissenschaftlichen Begriff gern als weniger klar und deutlich gekennzeichnet. Ein solches Ableitungsverhältnis der dichterischen *cognitio inferior* aus der wissenschaftlichen (theologischen, philosophischen, positivwissenschaftlichen) *cognitio superior* ist allerdings tief in der abendländischen Tradition verwurzelt und seit dem 18. Jahrhundert in der philosophischen Ästhetik institutionalisiert. Die Vorstellung vor der ‘enthusiastischen’ Produktionsweise des Dichters hatte erheblich dazu beigetragen, den Erkenntniswert der Dichtung als *inferiore*, noch nicht begrifflich-klare Weise des Erkennens zu definieren: eine Weltordnung, deren Wirksamkeit seit der Unterscheidung von Mythos und Logos bis heute in Philosophie und Literaturwissenschaft nachweisbar ist. Umgekehrt hat auch der Versuch, den Begriff aus der poetischen Metapher abzuleiten, eine lange Tradition [...]. Aus dieser Perspektive erscheint stets der Begriff gegenüber der poetischen Metapher als defizitär, der Prozeß der begrifflichen Verengung des Sprachgebrauchs als zunehmender Verlust an Welthaltigkeit und ursprünglicher Erfahrung»).

⁹ Cfr. B. BOWMAN (a cura di), *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*, Mentis, Paderborn 2007; J. GIBSON, *Literature and Knowledge*, in R. ELDRIDGE (a cura di), *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*,

«Un contributo genuino della letteratura consiste nella capacità di oggettivare linguisticamente esperienze non-proposizionali. La letteratura moderna lavora nell'articolazione del prima non-articolabile, lavora con i mezzi linguistici e formali per la rappresentazione delle così dette esperienze-limite, ed anche di esperienze extra-linguistiche (non-proposizionali). L'ambito di tali esperienze non proposizionali è molto ampio; esso abbraccia le impressioni sensoriali immediate e pre-linguistiche, come dell'esperienze di suoni, colori, odori, impressioni tattili, ma anche esperienze altamente complesse, emozionalmente marcate, come traumi e ricordi. [...] la letteratura lavora alla frontiera del non-proposizionale e crea nuove forme di articolazione»¹⁰.

È senza dubbio importante avvertire dell'inadeguatezza dei termini filosofici quando applicati ai testi letterari, vista l'importanza del riconoscimento dell'ambito del non proposizionale come campo fertile per la creazione letteraria. Però non si deve trasformare questa osservazione in un criterio di delimitazione dei campi (letteratura: non-proposizionale; filosofia: proposizionale), perché questo significherebbe non solo un'applicazione di categorie filosofiche a testi letterari, ma anche una separazione che si vuole evitare. Più rilevante è pensare la creazione letteraria come un gesto che accade nella frontiera di articolazione di un'esperienza non ancora codificata linguisticamente. Pensare la creazione di testi letterari, nelle sue diverse forme, come un tentativo di articolazione di esperienze-limite e di quello che non sappiamo ancora ci offrirebbe una via di comprensione del suo legame con la conoscenza.

Questo spiegherebbe inoltre perché, nell'ambito di pertinenza della prima, sia sempre possibile riproporre nuove e infinite articolazioni di temi antichi. Le stesse formule estetiche infatti si esauriscono e sono sostituite da altre che, in un primo momento, sono innovative ma in seguito si irrigidiscono in paradigmi che vengono poi abbandonati per essere riscoperti in seguito. Se si considera che non si tratta di forme estetiche in se stesse, ma di tentativi di articolazione di esperienze, la storia della letteratura e delle sue forme diventa quasi una documentazione di "conoscenze" possibili.

Siccome vogliamo evitare l'applicazione delle categorie filosofiche ai testi letterari, non ci pare necessario pensare la possibilità di nuove forme di articolazione dell'esperienza, aperte dalla letteratura, come una propedeutica ad altre discipline. Anche se nell'idea di propedeutica c'è un aspetto molto positivo riguardo alla letteratura, essa implica anche

Oxford University Press, Oxford-New York, 2009, pp. 467-485; G. GABRIEL, *Der Erkenntniswert der Literatur*, in A. LÖCK-J. URBICH (a cura di), *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*, De Gruyter, Berlin 2010, pp. 247-261. Cfr. anche C. SCHILDKNECHT, "Ein seltsam wunderbarer Anstrich?" *Nichtpropositionale Erkenntnis und ihre Darstellungsformen*, in B. BOWMAN (a cura di), *Darstellung und Erkenntnis*, ed. cit., pp. 31-43.

¹⁰ A. GELLHAUS, *Kognitive Aspekte der Literatur*, in K. HERRMANN (a cura di), *Neuroästhetik. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Forschungsgebiet*, Kassel UP, Kassel 2011, p. 80 («Eine genuine Leistung von Literatur besteht in der Fähigkeit, nicht-propositionale Erfahrungen sprachlich zu objektivieren. Moderne Literatur arbeitet an der Artikulation des zuvor Nicht-Artikulierbaren, arbeiten an den sprachlichen und formalen Mitteln für die Darstellung von sogenannten Grenzerfahrungen sowie von außersprachlichen (nicht-propositionalen) Erfahrungen. Der Bereich solcher nicht-propositionalen Erfahrungen ist denkbar weit; er umfasst die unmittelbaren vorsprachlichen Sinneseindrücke, wie z.B. die Erfahrungen von Klängen, Farben, Gerüchen und haptischen Eindrücken, aber auch hochkomplexe, emotional geprägte Erfahrungen wie Traumata und Erinnerungen. [...] Literatur arbeitet an der Grenze des Nichtpropositionalen und schafft neue Artikulationsformen»).

una forma di ordinamento o di gerarchia: si vorrebbe con ciò affermare quale forma di conoscenza viene “prima” e quale dopo, e che una o l’altra (che venga prima o meno) sarebbe più importante, o più avanzata, o più concettuale, o più “alta”. In questo caso, dovremo riconoscere nel modello la dimensione della complementarità, però non senza una discreta competizione tra le discipline. Non è questa, però, la nostra proposta. Oggi siamo in grado (almeno teoricamente) di sfuggire alla tentazione di gerarchizzare le diverse forme di conoscenza, oppure di dire quale viene “prima” o quale sarebbe il punto “finale”, e di pensarle non solo come complementari, ma di pensarle *unite*, come aspetti diversi di uno stesso atto cognitivo. È questo che indicano i testi letterari stessi, nella misura in cui, sia al momento della creazione, sia nella loro forma finale (pubblicata o meno), sia nella lettura, riuniscono in una forma sintetica le diversissime “conoscenze” che l’autore – o il lettore – possiede e seleziona ai fini di scrivere o leggere.

2. *Uno sguardo interno alla letteratura*

Prima di formulare l’idea di una “sintesi creativa”, come forma di conoscenza che accade nei testi letterari, tanto dal punto di vista dello scrittore, che “legge” una esperienza nuova e le dà forma, quanto da quello del lettore, che “riscrive” la sua esperienza in quanto legge una delle sue possibile forme di articolazione, è importante considerare che le posizioni delineate sono sguardi dall’esterno della letteratura. Dall’interno, dal punto di vista della letteratura stessa, si deve ricordare che proprio la nozione generale di “letteratura” o “testi letterari” o “opera letteraria” – ed anche la nozione di un “autore” o “scrittore” – non è rimasta la stessa nel corso della storia, né è stata sempre pensata in termini a noi consueti, ovvero come un ambito autonomo della cultura. Infatti, l’idea che la “letteratura” sia qualcosa di specifico, svincolato dal contesto culturale, religioso/culturale, morale, sociale o politico è un’idea sostanzialmente recente, sviluppatasi solo negli ultimi decenni del XVIII secolo, parallelamente all’evoluzione del concetto di autonomia dell’individuo.

Prima di questo spartiacque, non si può certo dire che il rapporto tra letteratura e conoscenza sia stato un problema centrale per gli scrittori, poiché la letteratura non era concepita nella sua autonomia. Di conseguenza, la questione non poteva essere posta in tali termini. Tuttavia, quelli che hanno copiato o scritto i testi che oggi appartengono alla categoria del “letterario”, hanno spesso riflettuto su quel che facevano, pattuendo delle connessioni interessanti col tema della conoscenza il quale, a sua volta, assume dei significati differenti a seconda del contesto. In termini generali, e astraendo dalle circostanze storiche, si potrebbe quindi dire che ogni volta che uno scrittore riflette sul gesto di scrivere e sui processi di creazione, realizza anche una riflessione sul rapporto tra lingua e conoscenza, riflessione che si può incastonare nel dibattito epistemologico proprio del tempo in cui si trova ad operare.

In primo luogo è molto interessante osservare come la riflessione si sia incrementata a partire dalla nozione di un’arte autonoma dettata solo dal genio – che sarà il genio

artistico di forma generale o specificamente il genio letterario. In area tedesca¹¹, il primo autore che tende a separare l'idea di bellezza dalla sua utilità è Karl Philipp Moritz in una serie di testi che vanno dal 1785 al 1788¹²; a suo avviso infatti il bello sarebbe uno in sé stesso e non vi è nessuna utilità nel “completarlo”. Pochi anni dopo, Kant definirà (nel cap. 46, intitolato *Schöne Kunst ist Kunst des Genies*, della *Critica del Giudizio*) il genio come quel talento che detta, senza sapere come, le regole dell'arte¹³.

Ma pochi anni prima, i “letterati” seguivano ancora il principio “delectare et prodesse” della poetica di Orazio. G.E. Lessing (1729-81), ad esempio, pensava il legame tra letteratura e conoscenza come la comprensione di un giudizio morale e così lo descrive nelle sue *Abhandlungen über die Fabel*, del 1759: «Il favolista [...] non ha a che vedere con le nostre passioni, ma unicamente con la nostra conoscenza. Egli vuole convincerci vivamente di una verità morale qualsiasi»¹⁴. Il lettore deve trovare nella favola una sentenza morale, la deve conoscere guardando: “*anschauend erkennen*” come scrive Lessing utilizzando i termini di Christian Wolff¹⁵.

In altre parole, la possibilità di pensare una forma di conoscenza specifica della letteratura sicuramente non appare alla fine del diciottesimo secolo ma, proprio in questo momento, trova condizioni più che favorevoli al suo sviluppo. Una volta pensata come autonoma, e rinunciando ai contesti che fino adesso hanno dettato regole e convenzioni – ma che davano ad essa una ragione –, la letteratura deve trovare altre forme di legittimazione. Come mai prima d'ora, gli scrittori devono giustificare, non solo a se stessi ma anche pubblicamente, del *perché* scrivano e si scontrino con altri campi di sapere i quali, a loro volta, iniziano ad autonomizzarsi. Non è quindi casuale che molti studiosi parlino di una ricerca di legittimazione.

¹¹ Mi limito qua a fare qualche riferimento alla letteratura di lingua tedesca, che è il mio campo di studi. Sicuramente si dovrebbe verificare se questi sviluppi si danno anche – e in quale forma e momento – in altre letterature europee e non-europee.

¹² Cfr. A. MEIER, *Karl Philipp Moritz*, Reclam, Stuttgart 2000, pp. 172-195; K.P. MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), in https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_nac0.html (13/06/2018).

¹³ La stessa idea appare nella *Antropologia Pragmatica* di Kant, nel paragrafo 57. Ringrazio uno dei revisori anonimi dell'articolo per averlo indicato.

¹⁴ G.E. LESSING, *Fabeln*, in ID., *Werke*, vol. IV: 1758-1759, a cura di G.E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1997, p. 367 («Der Fabulist [...] hat mit unseren Leidenschaften nichts zu tun, sondern allein mit unserer Erkenntnis. Er will uns von irgend einer moralischen Wahrheit lebendig überzeugen»).

¹⁵ Secondo Gunter E. Grimm: «Sie [die Definition der Fabel] erhält fünf Aspekte: den allgemeinen Satz, den besonderen Fall, die Wirklichkeit, die Geschichte und die anschauende Erkenntnis. Die Fabel ist eine didaktisch-ästhetische Form. Doch wenn Lessing von einem allgemein moralischen Satz spricht, den der Leser in der Fabel anschauend erkennen soll, so meint er damit keine Morallehre im engeren Sinn, sondern eine praktische Lebenswahrheit, die ohne weiteres in Handlung umgesetzt werden kann» («[La definizione di favola] contiene cinque aspetti: la frase generale, il caso speciale, la realtà, la storia e la conoscenza visibile. La favola è una forma estetico-didattica. Tuttavia quando Lessing parla di una sentenza morale generale ad essere riconosciuta dal lettore, lui non intende una dottrina morale in senso stretto, ma una verità pratica di vita, che può essere applicata senz'altro in un'azione»; G.E. GRIMM, in G.E. LESSING, *Werke*, vol. IV: 1758-1759, ed. cit., p. 977).

«[“the search for legitimacy”] was central to the intellectual temper of the period, unsettled as it was by, among other things, growing secularism, the development of the natural sciences, the French Revolution and the Napoleonic Wars, the definition of nationhood, great unease about gender roles, and, in the literary sphere, a re-examination of genres and a questioning of the role of art itself»¹⁶.

La necessità di legittimazione del campo letterario, tornata evidente alla fine del secolo XVIII, appare anche in altri momenti di crisi, si pensi ad esempio al *fin di siècle*, o al dopoguerra. In un ambiente culturale sfavorevole, si pone la questione della dimensione cognitiva della letteratura in modo più urgente. Questo sembra contraddire l'idea di autonomia, mentre è proprio l'idea di autonomia che rende di nuovo possibile formulare una conoscenza specifica della letteratura.

La letteratura che si scrive dalla fine del secolo XVIII in poi è debitrice della nozione di autonomia letteraria, anche se può adottare forme largamente differenti. Con questo non si vuol dire che la nozione che la letteratura sia indipendente dai fattori esterni sia rimasta la stessa, o non sia mai stata messa in questione. Intendo dire, però, che negli sviluppi formali più diversi l'idea di autonomia rimane come punto di riferimento, rendendo possibile pensare a una conoscenza specifica offerta dai testi letterari. Nel corso del diciannovesimo secolo, l'idea dell'indipendenza dell'arte da ogni fattore esterno a sé sarà radicalizzata nella formula “*l'art pour l'art*”, che si trova in numerosi scritti almeno sin dall'inizio della Prima guerra mondiale. Tale idea permette tutti gli esperimenti estetici delle avanguardie¹⁷. E, se non ci fosse stata l'idea secondo la quale la letteratura si sviluppa come un ambito con regole proprie, non si sarebbe sviluppata neanche la possibilità di pensare a un'*epistemologia letteraria*, nei termini di Christine Maillard, dalla fine dell'Ottocento fino al 1935. Con le parole di Maillard:

«[Thomas Mann, Hermann Broch, Robert Musil, Franz Kafka, Arthur Schnitzler, Elias Canetti, Alfred Döblin] non seulement s'inscrivent dans un débat avec les modèles divers issus de la philosophie et de l'épistémologie des sciences, mais encore [...] proposent des modèles proprement “littéraires” d'une théorie de la connaissance. C'est en ce sens que l'on choisi d'évoquer ici une “épistémologie implicite” de la littérature, qui peut se constituer en référence aux modèles théoriques proposés dans les sciences et la philosophie, ma qui peut aussi suivre des chemins plus éclectiques, en référence à des modèles du passé ou issus de tradition non occidentales, voire des pistes marginales, par le recours à des discours issus de la pensée mystique ou de l'ésotérisme»¹⁸.

A volte al livello tematico, a volte nelle sue forme di rappresentazione di atti cognitivi, a volte nei modi in cui assorbono altri saperi, i testi letterari mettono in discussione cosa significa “conoscere”:

¹⁶ H. WATANABE-O'KELLY, *Finding a Centre The Search for Legitimacy: German Literature, Thought, and Culture 1750–1850*, in “Oxford German Studies”, 40 (3/2011), p. 207 (DOI: 10.1179/007871911x600857).

¹⁷ Sicuramente, nello stesso periodo l'idea di autonomia sarà messa in questione, soprattutto da parte degli scrittori che vedono nella letteratura una possibilità di intervenire politicamente nella realtà sociale (nel XIX secolo si pensi ad esempio a Heine e Büchner, nel XX a Brecht, e dopo la Seconda guerra, a tanti autori della ex-DDR, ma anche a agli appartenenti del cosiddetto Gruppo 47). Ma la radicalità della critica rivela che il punto di riferimento è rimasto stabile.

¹⁸ C. MAILLARD (a cura di), *Littérature et théorie de la connaissance – 1890-1935/Literatur und Erkenntnistheorie – 1890-1935*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2005, pp. 7-8.

«Ainsi, les relations entre “littérature” et “connaissance” peuvent s’entendre en divers sens: comment la littérature s’approprie des connaissances de provenances diverses et quelle relation elle établit avec eux; comment elle représente des actes cognitifs et se fait le témoin de l’évolution des structures de la perception; enfin, dans quelle mesure elle propose une connaissance spécifiques et philosophiques, et comment elle “réfléchit” le problème de la connaissance»¹⁹.

Infatti, dal punto di vista della storia letteraria, queste concezioni saranno messe in discussione solo dopo gli orrori della Seconda Guerra Mondiale, quando molti intellettuali si chiederanno come continuare a scrivere “dopo Auschwitz”. La rottura provocata dalla Seconda Guerra cambia profondamente anche l’idea di letteratura, fa dubitare ancora una volta della bellezza estetica, distrugge il ruolo dello scrittore. Paradossalmente nel dopoguerra si rinforza la possibilità che la letteratura possa aiutare a comprendere meglio la realtà. Forse proprio perché in questo momento ci sono tante esperienze-limite non ancora articolate, come si diceva al primo paragrafo di questo articolo.

E così forse oggi siamo in grado di estendere l’affermazione di Maillard e immaginare che i testi letterari siano *sempre* in rapporto con le altre forme di conoscenza del loro tempo e di altre epoche. Per dimostrare tale tesi, sarebbero necessarie tante ricerche specifiche ed anche comparative – e questo è senza dubbio un *desideratum* – ma quanto meno è possibile avanzare tale ipotesi.

Questo non significa, come si è già detto in precedenza, che tutta la letteratura abbia come preoccupazione principale la questione della conoscenza, ma mostra unicamente come sia possibile trovare spunti di riflessione su tale problema a vari livelli. Ciò avviene soprattutto nella misura in cui il testo letterario si sforzi di interrogare il linguaggio e i suoi nessi con la realtà – includendo dunque sia la possibilità dei dubbi, sia quella dello scetticismo nei confronti del linguaggio o la percezione dei limiti strutturali di esso.

Ma sia che la letteratura tematizzi esplicitamente problemi riferenti alla conoscenza, sia che rappresenti metaforicamente degli atti cognitivi o renda visibili modelli di percezione, sia che rifletta sul rapporto tra linguaggio e realtà o che cerchi di articolare esperienze-limite o realtà ancora sconosciute, è importante tenere in mente che gli scrittori realizzano tutto ciò in forma sintetica. Cioè, senza esplicitare ognuno degli elementi che entrano in gioco, ma riunendo in una nuova forma degli elementi dispersi.

Così, se l’idea di autonomia letteraria nata negli ultimi decenni del secolo XVIII ha messo in luce la possibilità di pensare alla letteratura come una forma specifica di conoscenza, la nozione di una “sintesi creativa” è forse una possibilità attuale di descrivere come accade questa forma di conoscenza. Sappiamo che non si tratta di un tipo di conoscenza che si basa sui concetti o giudizi, anche se concetti e giudizi possono ovviamente fare parte del testo letterario. E sappiamo che non siamo ancora arrivati ad una formula positiva capace di spiegare la forma di conoscenza che stiamo qui trattando.

¹⁹ *Ibidem*, p. 10.

3. *Sintesi creativa: un tentativo*

Per quanto riguarda il rapporto tra letteratura e conoscenza, si possono dunque identificare un punto di vista esterno – per esempio, quello della filosofia riguardo alla letteratura – ed uno interno – quello della letteratura su sé stessa ma anche sulla filosofia. Dal punto di vista esterno si può passare dalla negatività estrema (modello platonico disgiuntivo), alla estrema positività (modello disgiuntivo nietzscheano e modello della dissoluzione di frontiere). In mezzo si trovano quelle posizioni che riconoscono un rapporto di complementarità. Dal punto di vista della letteratura, si è visto che prima che l'idea di autonomia letteraria si fosse stabilita, la questione non si poteva porre in questi termini, perché la “letteratura” non costituiva un ambito culturale indipendente rispetto agli altri. Ma anche quando la letteratura comincia a comprendersi come un campo autonomo, libero da regole esterne, non si pone la questione in tal modo, perché il suo dinamismo consiste nel riunire e sintetizzare nel testo gli elementi spersi di vari ambiti dell'esperienza.

Se si vuole pertanto pensare alla nozione di “sintesi creativa” come alla possibilità di spiegare il complesso rapporto tra letteratura e conoscenza, si deve osservare che i) da una parte vi è il tentativo di fondere un modello di tipo “complementare” con un altro di tipo “dissolutivo” dei limiti tra letteratura e filosofia; ii) dall'altra si cerca invece un termine che aiuti a comprendere la specificità della conoscenza letteraria; e iii) infine è possibile trovare un termine in grado di abbracciare tanto l'esperienza della scrittura che quella della lettura.

L'esigenza di cercare una sintesi tra modello complementare e dissolutivo non è dettata dalla convinzione che la conoscenza propria della letteratura sia incompatibile con altri tipi di conoscenza, ma è basata unicamente sull'idea che tale distinzione sia di molto posteriore al processo stesso della conoscenza. La distinzione fatta dal punto di vista teorico è sicuramente utile, ma deve considerare sempre che i processi mentali di conoscenza sono anteriori ad essa e non veramente distinguibili all'origine. In questo senso non ci sarebbero limiti fra i diversi tipi di conoscenza, perché si ammette che all'origine essi seguano un unico impulso, che solo successivamente può configurarsi nelle forme più disparate. Quando si parla allora di una sintesi specificamente letteraria o creativa non si vuole sostenere che questa forma di sintesi sia per natura diversa da altre forme, ma è innegabile che essa si configuri per il tramite di elementi non sempre presenti in altri modelli e tuttavia in grado di aprire prospettive epistemologiche inedite per il lettore stesso. Dall'altra parte, quando si vuole “salvare” la specificità della sintesi che accade nel testo letterario, sia al momento della sua creazione durante la scrittura, sia al momento della sua rielaborazione nella lettura, si riconosce che, tanto in un romanzo di trecento pagine che in una poesia di dieci versi, in testi antichi come in quelli nuovissimi, c'è una configurazione testuale diversa dalle altre, una complessità che i testi scritti, filosofici o scientifici, non riescono a far proprie. In un certo senso l'idea di autonomia si è naturalizzata e, due secoli dopo, è stata accettata come intrinseca alla letteratura. Ma non si tratta esattamente dell'autonomia del genio del secolo XVIII, che determina le regole dell'arte: l'autonomia sembra essere diventata il tacito permesso a rompere delle regole. La sperimentazione non accade tanto a livello formale, quanto

piuttosto al livello della ricerca delle forme di articolazione dell'esperienza, di quel che non si conosce ancora.

Una brevissima riflessione sui bozzetti e manoscritti letterari può forse illustrare questa idea e così anche la nozione di sintesi letteraria. Infatti, quando si lavora con dei manoscritti letterari moderni, si trovano non solo le prime righe di quel che sarà un racconto o una poesia, ma – spesso sullo stesso foglio – dei piccoli disegni, linee, puntini o altri scarabocchi, che sono non altro che i segni di un'attività creativa già in corso, ma non ancora formata linguisticamente²⁰. Sono segni di passaggi, una soglia tra una attività mentale che non si può definire e i suoi primissimi tentativi di articolazione:

«Questo luogo di prime annotazioni scritte, fissate, di pensiero non è superato in una direzione unica e una volta per tutte; l'atto di scrivere è caratterizzato molto di più da un passaggio ripetuto, dallo scrivere, disegnare, leggere il notato e dal ritorno nello spazio interiore del non-fissato.

Lo status di queste annotazioni non può essere descritto sempre in forma precisa; i “pensieri” hanno lasciato parzialmente lo stato del non-proposizionale, ma solo inizialmente si sono messi insieme per formare qualcosa come un “testo”, una costellazione di parole»²¹.

A questo livello della creazione scritta, allora, si può riconoscere un atto di pensiero, ma non una differenziazione vera e propria rispetto ad altre forme di conoscenze perché, lo si può facilmente immaginare, è proprio in tal modo che diventa possibile elaborare qualsiasi altro tipo di testo, filosofico o scientifico, che sia.

L'atto di creazione non è lineare²² e assume una forma specificamente linguistica – e specificamente letteraria – solo dopo processi velocissimi di... *sintesi*: processi di pensiero che, almeno in primo momento, non è possibile rappresentare se non simultaneamente attraverso immagini e grafici, e che poi piano piano, attraverso un primo mescolarsi di parole, sintetizzano la complessità nella forma lineare della scrittura. Questa, a sua volta,

²⁰ Non è stato possibile riprodurre in tale sede alcuni di questi manoscritti, a causa degli diritti d'autore delle edizioni critiche.

²¹ A. GELLHAUS, *Schreibengehen. Literatur und Fotografie en passant*, Böhlau, Köln 2008, pp. 122-123 («Dieser Ort erster fixierter Gedankennotate wird nicht nur in einer Richtung und ein für allemal überschritten; der Akt des Schreibens ist vielmehr durch die wiederholte Passage, das Schreiben, Zeichnen, Lesen des Notieren und Rückkehr in den Innenraum des Nichtfixierten charakterisiert. Der Status solcher Aufzeichnungen ist oft nicht präzise zu beschreiben; die ‚Gedanken‘ haben das Stadium des Nichtpropositionalen teilweise verlassen, haben sich aber erst ansatzweise zu so etwas wie ‚Text‘, zu Wortkonstellationen gefügt»).

²² «L'atto produttivo non si realizza necessariamente in frasi intere, né di forma obbligatoriamente lineare. L'atto produttivo si può sottrarre alla struttura del giudizio, alle strutture grammaticali e alla semantica lessicale, quando il problema lo esige. L'esigenza è data sempre, se il non-proposizionale si caratterizza giustamente per la simultaneità degli elementi, per i quali solo un'immagine o una costellazione grafica sarebbe adeguata. [...] Il secondo passo sistematico dopo la composizione spaziale è il *sequenziamento* o *temporalizzazione*, che necessariamente entra in gioco con la linearità del sistema di scrittura» (*ibidem*, p. 136; «Der produktive Akt vollzieht sich weder notwendig in ganzen Sätzen, noch zwingend linear. Der produktive Akt kann sich der formalen Struktur des Urteils, dem grammatischen Strukturen und der lexikalischen Semantik entziehen, wenn das Problem erfordert. Das Erfordernis ist immer dann gegeben, wenn das Nichtpropositional gerade durch die Simultaneität der Elemente gekennzeichnet ist, der eigentlich nur ein Bild, eine graphische Konstellation gerecht würden. [...] Der zweite systematische Schritt nach der räumlichen Komposition ist die *Sequenzierung* oder *Temporalisierung*, die mit der Linearität des Schriftsystems notwendig einhergeht»).

non viene inventata dallo scrittore ma è appresa all'interno in una certa tradizione linguistica e rende intelleggibili tutte quelle forme letterarie di cui – forse – l'autore potrà avvalersi per arrivare al testo finale. In questa prospettiva, i passaggi abbozzati non sono altro che la documentazione dei vari momenti di un processo epistemologico molto più ampio²³ che si colloca, in ultima battuta, come possibilità di conoscenza del lettore che, a sua volta, farà una sua sintesi della complessità dei significati presenti nel testo.

La nozione di una *sintesi creativa* come descrittiva di una forma di conoscenza specifica dei testi letterari implica che: i) il processo di scrittura del testo letterario venga compreso come un tentativo di articolazione di esperienze non ancora organizzate – sia al livello personale, da parte dello scrittore, sia a livello sociale, nei casi in cui il primo tenti di dare forma linguistica a esperienze che riguardano non necessariamente lui, ma un gruppo più ampio di persone; ii) in questa articolazione ci siano, necessariamente, la riduzione o sintesi di complessità degli elementi definiti come non-proposizionali; iii) questa sintesi sia compresa non solo come una riduzione di complessità del non-proposizionale nella scrittura, ma, allo stesso tempo, come trasformazione in qualcosa di nuovo, cioè, come creazione linguistica; iv) questa creazione trovi le sue differenze rispetto ad altri processi di scrittura, non perché abbia una natura diversa, ma perché si avvale di modelli letterari già esistenti, che vengono modificati ad ogni nuovo tentativo di articolazione del non-proposizionale. In modo analogo, la nozione di una *sintesi creativa* riguarda anche il lettore dell'opera scritta: i) il processo di lettura del testo letterario può servire ad articolare esperienze particolari o sociali; ii) la lettura implica necessariamente una riduzione o sintesi della complessità dei nessi presenti nel testo letterario, ma anche di quelli ampi e incalcolabili che ognuno stabilisce nell'attimo della lettura e che, almeno in un primo momento, appartengono all'ambito del non-proposizionale; iii) questa sintesi crea nuovi e inaspettati collegamenti nella mente del lettore; iv) tale creazione non è la semplice riproposizione dei collegamenti già esistenti.

Si tratta di una sintesi perché nel gesto di scrivere o leggere sono riuniti – quindi sintetizzati – gli elementi più diversi, in una forma che non esisteva ancora e che è stata creata in un primo momento dallo scrittore, e ricreata, in connessione con altri elementi, nel momento della lettura. In conclusione, si potrebbe dunque quasi affermare che il rapporto tra letteratura e conoscenza si dà come *sintesi creativa* perché accade come tentativo di formulare, per la prima volta, quel che non conosciamo ancora.

²³ Cfr. *ibidem*, p. 139.